STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

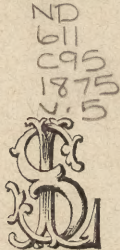
DAL SECOLO II AL SECOLO XVI

PER

G. B. CAVALCASELLE E J. A. CROWE.

VOLUME QUINTO

ALCUNI PITTORI E ALTRI ARTISTI FIORENTINI
DELL' ULTIMO PERIODO DEL SECOLO XIV E DEL XV.

Con 6 incisioni.

FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER.

1892.

ILLUSTRAZIONI AL QUINTO VOLUME.

CAPITOLO PRIMO.

BRUNELLESCHI, GHIBERTI E DONATELLO.

L'ultimo periodo del secolo XIV fu notevole per lo scadimento così della letteratura come della politica; il quale scadimento se nocque alla cultura generale, nocque ancor più all'indole della nostra lingua, che, dal sovrano magistero del Petrarca e del Boccaccio, andava immiserendosi fra una folla di scrittori indifferenti, i quali, pur considerando la forma, più non sapevano mantenerle od infonderle la vigorosa sua espressione. Ma il nuovo secolo preluse alla restaurazione della scienza, il cui sacro fuoco una volta riacceso, se non ebbe col Rinascimento sempre gli stessi bagliori, non fu mai interamente spento. L'arte sentì alla sua volta il mutamento, e coll'influsso del Brunelleschi vide restaurata per nuove regole l'architettura, nelle misure e nelle proporzioni dell'Arte classica, mentre per opera dello stesso maestro riceveva un nuovo impulso anche la scultura. Il Ghiberti consacrava il suo tempo all'analisi degli antichi modelli,[1] il cui studio fu quasi per intero instaurato dal Donatello.

[1] Nei suoi *Commentari* descrive molti degli antichi esemplari, allora scoperti e venuti in luce, parecchi dei quali l'Albertini ricorda nel suo *Memoriale* come raccolti nella casa del Ghiberti, e fra essi un vaso di marmo portato a lui dalla Grecia. Anche il Vasari, a pag. 12 del III volume delle sue opere, parla di tòrsi ed altre anticaglie di marmo e di bronzo raccolte dal Ghiberti presso di sè.

Non è intenzione nostra e nostro scopo di raccontare per filo e per segno la vita di questi grandi artefici; ma poichè l'influenza loro sui contemporanei fu molta ed importante, non possiamo perciò dispensarci dal ricordare le principali opere da essi compiute, nè dallo accennare alle tendenze caratteristiche da essi per siffatte opere rivelate.

Anche in oggi sembra a noi che fosse il Brunelleschi un artista di straordinario ingegno. Nato nel XIV secolo,[1] era dal padre destinato a fare il mestier suo del notajo, o quel del trisavolo.[2] « Pure, veggendolo continuamente esser dietro a cose ingegnose d'arte e di mano, gli fece imparare l'abbaco e scrivere; e dipoi lo pose all'arte dell'orefice, acciò imparasse a disegnare, con un amico suo. » Filippo studiò tutti i rami dell'arte che da quello erano insegnati, mettendosi così per la stessa via sulla quale divennero, il Verrocchio e Leonardo, grandi scultori, pittori ed architetti.

Il Brunelleschi divenne infatti il più grande architetto del suo tempo, avendolo le circostanze condotto a dedicarsi di preferenza ad uno solo dei tanti atteggiamenti dell'arte da lui studiati e appresi. Lasciando a poco per volta ogni altr' arte per lo studio dell'architettura, riuscì in questa tanto eccellente da superare ognuno dei numerosi suoi competitori. Nessuno che abbia letto le geniali biografie del Vasari, può aver dimenticata l'osservazione fatta dal Brunelleschi a proposito del Crocifisso di Do-

[1] Il Vasari nella *Vita di Filippo Brunelleschi*, vol. III, pag. 195, lo vuole nato nel 1377. Nella *Tavola alfabetica*, op. cit., pag. XIII, si vuole nato invece nel 1379 e morto ai 16 di aprile del 1446. Nel Vasari edito dal Sansoni, (tom. II, pag. 327, 382, 391, 394) si ritorna ad affermarlo nato nel 1377, pur mantenendo come avvenuta la morte sua il 16 aprile del 1446.

[2] Cioè mastro Cambio, medico. (Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tom. II, pag. 330).

natello. Racconta il Vasari che Donatello, interrogato il Brunelleschi, si sentì dire aver lui messo in croce un contadino; per il che, punto da tali parole, ebbe a rispondergli, che ove fosse tanto facile il fare quanto il giudicare, egli dovrebbe mettersi all'opera per ricavar dal legno cosa migliore.[1] Filippo infatti senza far parola, si pose, all'insaputa di tutti, a lavorare un Crocifisso; e quando l' ebbe finito, chiamò a desinare Donato, il quale appena ebbe visto il lavoro, esclamò meravigliato: È vero, « a te è conceduto fare i Cristi ed a me i contadini » soltanto.[2] Questo Crocifisso, che il Vasari disse opera infinitamente lodata anche dai moderni,[3] era al tempo suo collocato in Santa Maria Novella fra la Cappella degli Strozzi e dei Bardi, mentre oggi si trova sull' altare nella Cappella dei Gondi. Esso dimostra che sebbene fosse mancata al Brunelleschi la scelta del soggetto, e non si fosse nell'eseguirlo inspirato al tipo nobile e grande dei Crocifissi di Giotto e dell'Angelico, tuttavia provò per sentimento estetico la necessità di rendere migliore e più ideale, di quello del Donatello, il tipo del suo Crocifisso, pur cercando che fosse anche anatomicamente più vero. Evidentemente la sua era natura più elevata d'artista che quella di Donatello, e non ancora nutrita dal materialismo che andò sempre più estendendosi col secolo a danno del sentimento religioso, che tante grandi opere aveva ispirato, e che andava spegnendosi. Prima di abbandonare interamente la scultura, fu il Brunelleschi fra i concorrenti chiamati a rifare le due porte di bronzo del bel San Giovanni.[4]

Crocifisso di Donatello a Santa Maria Novella.

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 198-199.
[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 199, 246-247.
[3] Vedi Vasari, tom. III, pag. 199.
[4] Dei modelli dei molti concorrenti per le porte di bronzo del Battistero, il Vasari (vol. III, pag. 104-105) ci dice che quelli del Brunel-

Bassorilievi del Brunelleschi e del Ghiberti rappresent. il "Sacrifizio d'Abramo" (Museo Nazionale di Firenze).

Comparando l'alto rilievo indicato per quello del Brunelleschi, rappresentante il « Sacrizio d'Abramo », coll'altro che viene assegnato al Ghiberti, i quali vedemmo già esposti cogli altri bronzi ed opere di scultura che erano nella Galleria degli Uffizi, parve a noi di riscontrare in quello del Brunelleschi uno stile ed un'esecuzione più conforme alle severe leggi dell'arte scultoria che non in quello del Ghiberti, nel quale invece ci sembrò di riconoscere una maniera più libera ed un fare più proprio della pittura che non della scultura.[1]

La quale maniera prevalse poi più specialmente nei rilievi della seconda porta, sì da parere studiata ad arte per produrre effetto assai più piacevole; e tale arte il Ghiberti derivò forse dal suo studio prediletto della pittura, cui egli stesso racconta d'essere stato molto inchinevole, e a cui lo vediamo dedicato a Pesaro.[2]

Certo si è che noi non conosciamo altra opera nella quale il Ghiberti siasi mostrato artista maggiore di quanto apparisce dal rilievo presentato al concorso per le porte

lesco e del Ghiberti furono trovati i migliori, ma che fu scelto di preferenza quello che fece Lorenzo, perchè « era in tutte le parti perfettissimo. » Una nota al Vasari (alla pag. 104) ci informa che « il saggio del Ghiberti è gettato tutto d'un pezzo; e l'altro del Brunellesco mostra la sua poca pratica nell'arte del getto, essendo fatto di pezzi fermati tutti sopra un piano. » Egli è poi certo che non possiamo lamentarci che il lavoro fosse affidato al Ghiberti, poichè le porte di bronzo del Battistero non sono soltanto uno dei più belli ornamenti di Firenze, ma ancora una delle opere più importanti della grande arte del Rinascimento.

[1] In questi ultimi anni il bassorilievo del Ghiberti e quello del Brunellesco passarono, assieme ad altri bronzi e a statue, nel Museo Nazionale di Firenze. Quello attribuito al Ghiberti è indicato col n. 391 e l'altro attribuito al Brunellesco col n. 392. L'Albertini poi nel suo *Memoriale* ricorda nella sacrestia di San Lorenzo « lo altare sculpito con Abraham, per mano di Philippo Brunelleschi. »

[2] Vedi Ghiberti; *Commentario* secondo, pag. XXX. Il Ghiberti nacque nel 1378 e morì il 28 di novembre del 1455. Vedasi Tavola alfabetica, pag. XXI. Ma nel Vasari, edito dal Sansoni, tom. II, pag. 261, lo si fa morto il 1° dicembre 1455, e si dice sepolto in Santa Croce.

di bronzo del Battisterio di San Giovanni.[1] La maniera con la quale egli eseguì la prima porta insieme con Bartoluccio suo patrino, chiarisce sempre più la tendenza di introdurre nell'arte del bassorilievo, insieme con gli elementi pittorici, una nuova maniera, come Giovanni Pisano aveva fatto prima in comparazione di Nicolò.[2] Questo nuovo elemento fu esteso dal Ghiberti nella prima porta, mentre, secondo le grandi massime giottesche, ei subordinò quasi ogni composizione a legge più severa che non avessero fatto i suoi grandi predecessori.

Le Porte del Battistero di Firenze.

Ed anche nella ricerca dell'effetto mediante la vivacità dell'azione e la prontezza dei movimenti, a cui pure il Ghiberti s'era applicato, egli si mostrò assai più felice di Giovanni,[3] e l'opera sua rimane superiore anche in paragone con quella d'Andrea. Ed infatti gli Evangelisti ed i Dottori della chiesa rappresentati nelle serie inferiori, dimostrano molta energia di movimento, la quale deriva specialmente dall'espressione tenera che egli seppe infondere ad essi. Tale particolarità, che è propria del Ghiberti, la troviamo talora esagerata dal Donatello. E che gli scultori fiorentini seguissero questa via fino a che riuscì a Michelangelo, col suo potente ingegno, di vincere la forma ideale con la più vigorosa espressione della forza fisica, deve apparir chiaro ad ogni osservatore; come ancora è notevole avere l'arte a questo punto, e fino dagli esempi

[1] Il Vasari, (vol. III, pag. 103) ricorda anco il Donatello fra i concorrenti, e, a pag. 104, dà notizia del modello che fece. Ma questa asserzione, oltre non avere trovato conferma fin qui in nessun documento, può anche parere inesatta di per sè, poichè Donatello nel 1401 aveva soltanto 17 anni. (Vedi Gaye, *Carteggio*, vol. I, pag. 120-123).

[2] Nel pulpito di Pisa (eseguito nel 1302), e ne abbiamo parlato nel vol. I a pag. 226 e seguenti.

[3] Questo si mostra nella Nascita della Vergine, e nell'Annunziazione, ognuno dei quali soggetti richiama nel Ghiberti lo stile di Giovanni Pisano.

di Giovanni Pisano, lasciate per via molte delle grandi massime giottesche per tanto tempo imperanti. I bronzi infatti del Ghiberti mancano d'un tal quale equilibrio nella giusta distribuzione delle parti, e si può dire che egli ripeta, quasi, nell'arte sua, lo stesso difetto che per la pittura può imputarsi al Masaccio. Per tenere anche la scultura in confini più misurati e sicuri e più conformi ai canoni dell'arte, sarebbe occorsa la maniera stessa adoperata nella pittura da Paolo Uccello, Piero della Francesca e Andrea Mantegna. [1] Osservando le statue dal Ghiberti eseguite prima di por termine alla prima porta, è facile vedere nella figura di bronzo che in Or San Michele rappresenta l'« Evangelista San Giovanni » una certa fierezza e severità di movimento, non scompagnate però da un vero miglioramento nella maniera di rendere le forme. [2]

Statue del Ghiberti in Or San Michele.

Le stesse particolarità di esecuzione, insieme con eleganza di movimento, si riscontrano nella figura di Santo Stefano, [3] quantunque alquanto sopraccaricata di vesti. Nell'altra invece di San Matteo, di cui discorre il Ghiberti nel suo Commentario, [4] e per la quale l'aiuto suo, Michelozzo, ebbe una parte delprezzo, si os-

[1] La Crocifissione e la Trasfigurazione possono esser considerate come eseguite, più d'ogni altro lavoro, in conformità ai principii ed alle massime prevalenti con Giotto anche nell'arte del bassorilievo e della composizione. L'Annunziazione con minore equilibrio delle parti, ha movimento più vivo e più largo, quale si riscontra anche nell'Adorazione dei Magi e nella Storia della Natività.

[2] Questa figura fu eseguita nel 1414; vedi *Giornale* del Ghiberti di questa data, in Baldinucci, vol. V, pag. 40.

[3] Vasari, vol. III, pag. 110.

[4] Ghiberti, *Comm. XXXII.* Vedi pagamenti dovuti a Michelozzo Michelozzi in Gaye. *Carteggio*, vol. I, pag. 117. Egli si dice l'aiuto del Ghiberti; e la statua fu ordinata al secondo. Vedi *Ricordi* del 26 di Agosto 1419 in Baldinucci, op. cit., vol. V, pag. 44. Nel 1421 il Ghiberti faceva conoscere che non essendo riuscito il getto del bronzo, esso acconsentiva a rifarlo a proprie spese. Ivi, vol. V, pag. 51. Nel 1422 egli ricevette 650 fiorini per questo lavoro. Ivi, vol. V, pag. 52.

serva più libertà di movimento, ed una maniera più moderna.[1]

Condotta a compimento nel 1424 la prima porta di bronzo, ebbe il Ghiberti commissione d'eseguire la seconda, la quale rimase nella bottega sua fino al 1452.[2] Dei difetti e dei pregi particolari di quest'opera, molti hanno scritto e discorso, e più specialmente il Ruhmor con qualche parzialità,[3] e sir Joshua Reynolds con minore entusiasmo.[4] Evidentemente furono anche in questa ripetuti i difetti già osservati nell'esecuzione della prima porta; e certo apparisce che alle vere e più antiche leggi del basso rilievo, il Ghiberti sostituì uno stile pittorico col quale ha cercato insieme, con l'aiuto della prospettiva lineare, di crescere la illusione dell'osservatore.

Possiamo ammettere l'arte con la quale lo scultore variava i piani sui quali veniva distribuendo le figure e divisando i migliori raggruppamenti. Però, mentre si rimane incantati pel modo originale con cui è svolto ogni episodio biblico, e per la eleganza delle singole figure e delle composizioni, non si può fare a meno di osservare come quei bassorilievi difettino in generale della semplicità voluta dalla gravità della scultura. Le qualità generali e veramente caratteristiche di codesto gran lavoro, stanno piuttosto nello studio anzitutto delle parti

[1] Essa fu terminata nel 1447, ma dorata nel 1452.

[2] *Forschungen*, vol. II, pag. 230 e seguenti.

[3] Lo stesso metodo fu tenuto nel bassorilievo della cassa di bronzo destinata a custodire le ossa di San Zanobi in Santa Maria del Fiore ordinata allo scultore il 18 marzo del 1432, e della quale gli fu rinnovato l'incarico il 18 aprile del 1439 con ordine d'eseguire nella parte anteriore tre storie miracolose del Santo. Vedi Vasari edito dal Sansoni, tom. II, pag. 261. Prospetto cronologico della vita e delle opere di Lorenzo Ghiberti. Vedi anche il *Carteggio* del Gaye, vol. I, pag. 543.

[4] Vedi anche G. B. Toschi « Le porte del Paradiso » nella *Nuova Antologia*, 1° e 15 giugno 1879.

accessorie ed in quello di riunire molte figure, subordinandole troppo al calcolo delle distanze.

La prospettiva lineare è applicata in modo insolito e forse eccessivo alla plastica; ma nel tempo stesso è notevole il progresso nella determinazione della forma e nella perfetta esecuzione di ciascuna parte, anche delle frutte, delle ghirlande e degli uccelli, posti come ornamentazione e riprodotti nella forma loro naturale ed in maniera inimitabile, e insuperata anche oggidì. Era naturale quindi che al Vasari, cui piaceva l'arte moderna, dovesse parer preferibile alla prima la seconda porta, ed ebbe nella preferenza sua consenziente anche il Rumhor, mentre a noi sembra che le leggi del bassorilievo siano meglio rispettate ed applicate nella prima.

Lo stesso periodo che vide nascere ed ammirò il nobile ed elevato sentimento che inspira e informa le opere dell'Angelico e produsse ancora col maschio genio del Masaccio l'arte del Brunelleschi e del Ghiberti, ammirò e diede incremento allo stile ruvido e severo del Donatello. [1] Nel quale fu notevole l'energia audace, figlia forse d'un focoso temperamento, ed un comportarsi franco e quasi disdegnoso d'ogni ricercatezza. Il carattere suo personale e lo stile suo si manifestano più specialmente nella figura del Crocifisso, che, come abbiam visto, fu occasione del trionfo di Brunellesco. [2] Ma Donatello non era un uomo affatto volgare. E se il temperamento suo pletorico, la febbrile attività della sua mano lo rendevano forse inetto alla concezione d'un più raffinato ideale ed all'esecuzione di forme più elette, non è meno vero che l'ingegno lo portò a dare ad

[1] Donato, figlio di Betto di Bardo, fu volgarmente detto Donatello. Nacque nel 1386 e morì nel 1466 ai 13 di dicembre. Vedasi Tavola alfabetica, op. cit., pag. XVII.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 247.

ogni sua opera una forza così straordinaria d'espressione, da esercitare una assai grande influenza e meritargli fama anche oltre i confini del paese suo, e rimanere nella storia dell'arte come l'Archetipo cui s'inspirò Michelangiolo. Il quale, benchè avesse tanta ammirazione per le belle porte del Ghiberti da dichiararle degne di custodire l'entrata al Paradiso, tuttavia modellò fedelmente il suo proprio stile su quello di Donatello, così da farci riconoscere comuni ai due fiorentini le qualità artistiche, sebbene siano vissuti in tempi diversi.

Le numerose creazioni del Donatello rivelano tutte insieme, con l'operosità rapida e vigorosa, un grande ardimento di concezione e d'esecuzione, le quali fortificate dall'ingegno non comune ci persuadono che a lui piuttosto che al Ghiberti noi dobbiamo in arte lo stile che il Vasari chiama moderno.[1] Senza dubbio, tanto il Ghiberti quanto il Brunelleschi concorsero a crearlo; poi-

[1] Un contemporaneo più giovane, Ugolino Verino, nel suo libro in versi, intitolato: *De illustratione urbis Florentiæ, libri tres* (Lutetiæ 1583), uscito la prima volta per cura di Germano Audeberto Aurelio con una poesia alla regina Caterina De Medici; e quindi per cura di Giovanni Battista Landino (Firenze, 1636), caratterizza il Brunelleschi, il Ghiberti, il Donatello e Desiderio da Settignano nel modo seguente:

Spiret ebur Phidiæ, pariterque loquētia saxa
Si tamen Hetrusci cernas spirantia signa
Donati, cui des, ignores præmia palmæ.
Praxiteli Desiderius *non cedit: at illum*
Improba florentem ah primis mors abstulit annis.
Spirantes postes, orbis spectacula rara
Quæ sunt angelici circum delubra Johannis,
Nemo satis spectare potest; ex aere rigenti
Syllani scultoris (*sic*) *opus; veterumque Pelasgum*
Ad Florentinos fingendi gloria cessit.
Virginei cernas si saxa Ligustica templi
Et varie pulchro depicta emblemata nexu
Jam Mausolei poteris meminisse sepulchri.
Signaque marmoreæ stupidus miraberis arcis.
Nunquid dædalea mirabilis arte Phylippus;
Cuius tam vastus, templi supra æthera fornix
Surgit opus: quod iure potes super omnia ferre,
Si septem vel plura licet miracula ponas.

Vedi A. Springer, *Pitture della nuova Storia artistica*, pag. 64, e seg.

chè un solo uomo non poteva con le sole sue forze produrre un sì grande rivolgimento; ma non è meno vero ch' egli definitivamente stabilì il nuovo stile, giovandosi quasi incosciamente dell'opera dei primi. [1] L'influenza dello studio dei più antichi modelli è in Donatello più manifesta che non nel Ghiberti, poichè anche adesso si può scorgere l'impronta classica lasciata nei lavori suoi, nei quali, non solo riprodusse i soggetti, ma cercò pure d' imitare la maniera dell'arte greca.

Il " David „ di Donatello, ora nel Museo Nazionale di Firenze.

Benchè sia meno manifesto, non è tuttavia meno certo il segno di quest' influenza anco nei lavori il cui soggetto fu derivato dalla sacra scrittura. Se fra le statue rappresentanti il David, eseguite da Donatello, noi fermiamo la nostra attenzione su quella in bronzo che adornava la collezione degli Uffizi, non si potrebbe non essere d'accordo col Vasari che la disse « figura » tanto naturale nella vivacità e nella morbidezza che » impossibile pare agli artefici che ella non sia for- » mata sopra il vivo. » [2] Ed anzi si avrebbe ragione di dire che nessun lavoro del Rinascimento, dal XIV secolo fino al tempo di Michelangelo, ha più diritto di questo all'ammirazione dello storico, poichè nessun altro ha più felicemente riassunte ed applicate le leggi dei Greci, come si vedono applicate in questa statua. Il giovane eroe, rappresentato nudo e in proporzioni naturali, posa diritto sul piede destro, e tiene l'altro, con la gamba alquanto piegata, sulla testa del gigante Golia.

[1] Vedasi la *patera* di bronzo una volta in casa Martelli a Firenze, ora nel Museo Kensington in Londra. Ammettiamo però potersi dubitare che sia questo un lavoro autentico di Donatello.

[2] Questa statua che dalla Galleria degli Uffizi passò al Museo Nazionale, stava nel cortile di casa Medici, dove fu portata in causa dell'esilio di Cosimo. (Vedasi Vasari, vol. III, pag. 252). Fu poi venduta dai suoi figli Lorenzo e Giuliano per 150 fiorini nel 1476. Vedasi Gaye, *Carteggio*, vol. I, pag. 572.

Nella mano destra abbassata impugna la lunga e grossa spada del gigante, la cui punta s'appoggia sull'elmo da cui è coperta la testa recisa, e coll'altra mano, che alquanto piegata appoggia col dorso al fianco, stringe un sasso. La testa, i cui lineamenti ricordano il tipo e le forme classiche, è coperta da una specie di berretto,[1] le cui larghe falde ombreggiano porzione della fronte. I lunghi capelli, che riccioluti scendono dai lati sulle spalle, hanno un bel contrasto con la testa recisa del gigante dalle forme erculee, coperta da folta ed incolta barba. L'elmo da cui essa è in parte coperta, ha una forma classica, ed è lavorato con fine ed elegante ornamentazione.[2]

Il David ha stinieri di bronzo, lavorati a graffito con fini ornati. La figura insieme con la testa del gigante che tiene ai piedi, posano sopra un piano di forma rotonda, contornato da una grande ghirlanda di lauro.

Un'ammirabile unità si riscontra nei contorni e nelle forme di questa nobile figura, modellata con fare largo e facile, da mostrare come in questo, a preferenza d'ogni altro lavoro compiuto nei diversi periodi della sua attività, egli abbia avuta la forza di frenare il fuoco del suo temperamento per costringerlo ad uno studio più diligente e più ponderato. Ed è a deplorare che egli non abbia sempre saputo obbedire ad un freno siffatto, e che invece, lasciandosi portar oltre dall'impeto della sua indole, sia così spesso caduto in un meno nobile realismo.

Questo David dimostra una quasi perfetta armonia

[1] Attorno al berretto vedesi una corona d'alloro.

[2] Rappresenta in leggiero rilievo un cocchio tirato e sospinto da amorini sul quale, sotto un baldacchino foggiato ad ombrello, siede un amorino, o Cupido stesso a cui altri due genietti presentano doni. La bella figura del David non va esente da restauri, come può vedersi qua e là, ma segnatamente nella gamba sinistra.

fra il carattere che gli fu impresso e le forme di cui fu rivestito; e noi crediamo che, se anche ci fossero mancati tutti gli altri lavori, e solo rimanesse questo ad attestare dell'ingegno dell'artista, la posterità avrebbe dovuto pur sempre giudicare Donatello come il più eccellente scultore che fosse allora in Italia.

Statua di Donatello rappresent. "San Giorgio," ora nel Museo Nazionale di Firenze.

Fra le opere sue più generalmente studiate, come prova della sua perizia e del suo valore artistico, la più notevole è forse il « San Giorgio » d'Or San Michele, il quale fermo sulle gambe e colle mani sullo scudo che diritto e poggiato al terreno tiene a sè dinanzi, si mostra sicuro della propria forza. Era dapprima collocato dentro la nicchia, sulla cui base è scolpito il bassorilievo rappresentante il Santo a cavallo nell'atto d'uccidere il drago; bassorilievo che ci dà forse il migliore esempio dell'arte moderna dal Vasari accennata.

Bassorilievo nella base della nicchia della suddetta statua in Or San Michele.

In esso è così vigorosa e vera ad un tempo l'azione, e sono così morbidamente carnose le forme, da richiamare alla mente i cartoni di Leonardo da Vinci; mentre il movimento della giovane regina inginocchiata, e il modo nel quale apparisce lavorato il marmo, attestano come lo scultore sapesse anche arrivare ad una rara perfezione e finezza di esecuzione e di sentimento, quando si proponeva di moderare il suo focoso temperamento. Michelangelo stesso non avrebbe potuto modellare meglio i panneggiamenti voluminosi che coprono parte dell'armatura del San Giorgio; ed è questa un'altra qualità caratteristica dello stile di Donatello, il quale pare che spesso e volentieri sacrificasse lo studio e l'effetto complessivo alla più diligente esecuzione delle parti, alcune delle quali attestano di per sè un importante progresso artistico.

I panneggiamenti lavorati da lui provano abbastanza da soli com'egli avesse l'ingegno dell'innovatore;

mentre il Ghiberti non fece che continuare la tradizione col vestire e quasi sempre nascondere in abbondanti panneggiamenti le figure sue, come se queste dovessero servire ad essi; onde il grande scultore delle porte di San Giovanni s'allontanava in ciò dai grandi precetti insegnati e posti in opera da Giotto e dall'Orcagna. Il Donatello invece, meglio inspirandosi alle leggi dell'arte e usando una giusta parsimonia, otteneva di mostrare che sotto i panni vivesse quasi e si muovesse una persona. Egli teneva assai conto, per esempio, del diverso movimento delle giunture; ed a seconda di questo traeva e girava anche le pieghe della veste, mentre rendeva con larghezza e semplicemente la superficie liscia, fondandosi su quelle regole stesse che poi proclamò Leonardo da Vinci nel suo Trattato della pittura. Ma neppur Donatello obbedì sempre a siffatte leggi, perchè cadde egli pure talvolta nel convenzionale, e perdendo di vista la necessaria semplicità, copriva talune figure di soverchi e non necessari panneggiamenti. Neppure l'ingegno superiore di Michelangelo, benchè vi cadesse meno di frequente, seppe evitare del tutto il difetto del suo predecessore.

Statue di Donatello per Or San Michele e pel campanile di Santa Maria del Fiore.

Le maestose e ad un tempo austere figure dei Santi Pietro e Marco in Or San Michele, quella del Re Davide, che vedesi in una nicchia del campanile di Santa Maria del Fiore, [1] e nella quale ritrasse Giovanni di Barduccio Cherichini, detto Zuccone, sono altrettanti esemplari nei quali si leggono le particolari qualità artistiche di Donatello. È bensì vero che non tutte le statue del campanile sono acconciamente adattate allo spazio che dovevano riempire; ma è noto ch'egli ben di rado scordava anche questa necessità dell'opera, poichè racconta il Vasari che, commessagli dall'arte dei Linaiuoli per Or

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 250-251.

San Michele la statua di San Marco, così bene studiò l'effetto dal luogo nel quale doveva essere collocata, che impaurì i Consoli dell'Arte quando l'ebbe a mostrare ad essi, non già dalla nicchia, ma nella bottega. Onde accortosi Donatello del non buon effetto prodotto, disse loro che per giudicarla aspettassero di vederla collocata, perchè quando fosse stata al suo posto, ed ivi condotta a compimento, un'altra figura e non più quella avrebbero vista.

E così fu, che ottenuto l'indugio, la nascose agli occhi di tutti per quindici giorni, e messa a posto senza averla toccata, riempì poi di meraviglia tutti per l'effetto diverso che fece quando la scoperse.[1] Se Donatello doveva al Brunelleschi piuttosto che allo studio dell'antico l'applicazione scientifica alla statuaria delle leggi ottiche, non occorre ricercare; ma è certo che esse non furono mai così saviamente applicate come nella ricordata statua del San Marco, la quale attesta di per sè dell'eminente qualità dell'artista nel proporzionare alla distanza e al luogo da cui doveva esser veduta, la forma della statua.

Cantoria di Donatello nel Museo dell' Opera di Santa Maria del Fiore.

Effetto consimile a quello indicato ed usando analoghi mezzi, ottenne Donatello, come è agevole vedere, coi bassorilievi da lui eseguiti insieme con Luca della Robbia per le marmoree cantorie dell'organo in Santa Maria del Fiore, dove sono putti che suonano e ballano, i quali, a guardarli, come dice il Vasari[2] sembrano « vivi e si muovono. » Anche pel pergamo di marmo, che di forma rotonda vedesi in un angolo della facciata del

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 249-250.

[2] Vedi Vasari, *Vita di Luca della Robbia,* vol. III, p. 61 e seguenti; ed a pag. 248, *Vita di Donatello.* I bassorilievi, colle altre parti dell'ornamentazione, dopo essere stati nella Galleria degli Uffizi, furono portati nel Museo Nazionale. Ora sono nel Museo dell' Opera di Santa Maria del Fiore.

Duomo di Prato, fece un ballo di fanciulli, che giustamente il Vasari chiama « sì belli e sì mirabili, che si può dire che non meno mostrasse la perfezione dell'arte in questo, che e' si facesse nelle altre cose. »[1] E veramente in cotali lavori dimostrò così bene Donatello la sua superiorità, da essere divenuto il più eccellente del suo tempo nell'arte difficile della scultura. Ed anzi si può affermare che nel lavoro a Prato egli andò tant'oltre nel bassorilievo, da poter modellare con grande ardimento ed effetto l'una sull'altra le figure e renderne quasi schiacciate le forme.

Pergamo di Donatello nella Cattedrale di Prato.

Ed aggiungendo alle precedenti quest'altre sue opere, non si può non rimaner persuasi del frutto grandissimo che il Maestro, col talento e l'energia di cui era fortunatamente dotato, seppe ricavare dai modelli dell'arte antica.

Ancora se dobbiamo esaminare altri lavori suoi, è forza convenire che non soltanto egli seppe trarre grande partito dallo studio delle forme umane, ma da quelle anco degli animali. La statua equestre in bronzo del Gattamelata a Padova sta a confermarlo, perchè non solo dimostra la profonda sua conoscenza della forma umana, ma di quella altresì del cavallo; discorrendo della quale il Vasari osserva a ragione, come non solo seppe rendere con evidenza « lo sbuffamento ed il fremito del cavallo, ma ancora il grande animo e la fierezza vivacissimamente espressa dall'arte nella figura che lo cavalca. »[2]

Statua equestre del Gattamelata nella piazza del Santo a Padova.

In una parola Donatello divide col Verrocchio il merito d'essersi avvicinato all'antico più d'ogni altro scultore italiano, prima di Leonardo, nella rappresentazione della statua equestre.

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 255 e la nota.
[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 256.

La forma, come già s'ebbe a dire, era in Donatello di rado eletta, ma più spesso egli riproduceva figure volgari; nelle quali il pronto e talvolta eccessivo movimento dei muscoli non basta a far dimenticare la natura ignobile delle figure riprodotte. Così ne avveniva che la scelta del bello fosse sacrificata da quella del semplicemente caratteristico, e l'arte di Donatello si perdesse talvolta nella minuta ricerca dei particolari. La viva ed intensa manifestazione del sentimento interno, che tanto si ammira nelle opere di Giotto, come di quello della religiosità, proprio specialmente dell'Angelico, andavano sempre più scemando col rinascere delle lettere e della pagana filosofia.

Molti artisti continuarono, è vero, la tradizione di trattare unicamente soggetti religiosi, e fra questi fu il Ghiberti. Ma Donatello era più attratto dall'antico e quindi ad imitare le forme delle classiche deità; mentre aveva tanto poca idea della divinità del Salvatore, da meritarsi giustamente il rimprovero, che, siccome abbiamo veduto, gli fece il Brunelleschi dinanzi alla sua rappresentazione del Cristo crocifisso. Nel quale veramente non si mostra soltanto una riproduzione affatto realistica di un brutto modello, ma ancora, pel soverchio prevalere dei muscoli e l'evidenza delle ossa, una espressione affatto volgare.[1]

L'indole sua non lo portava soltanto alla facoltà negativa di riprodurre acconciamente forme e tipi atti a rappresentare soggetti od esprimere sentimenti religiosi,

Opere del Donatello nella chiesa del Santo a Padova.

[1] Le osservazioni si riferiscono egualmente alla Crocifissione in Santa Croce come a quella in Sant' Antonio a Padova. In Sant' Antonio abbiamo numerosi lavori di Donatello fatti fra gli anni 1448 e 1450. Una Vergine col Bambino ed i Santi Francesco, Antonio, Daniele e Giustino: questi come il Salvatore crocifisso son tutti in bronzi grandi al naturale ed ammirabilmente finiti.

ma ancora a rappresentare soggetti di forma o di sentimento delicato e gentile.

La " Maddalena „ di Donatello nel Battistero di Firenze.

La sua « Maddalena » per esempio, nel Battistero a Firenze, è una figura magra ed ossuta, con quasi nessuna traccia della bellezza che pur doveva esserle rimasta, sebbene trasformata dalle sofferenze impostesi dopo la sua conversione. E fino a qual punto si lasciasse vincere Donatello dal suo focoso temperamento, si vede dai gruppi a movimenti esagerati da lui eseguiti a rilievo nei pulpiti in San Lorenzo a Firenze, dove per altro fra le esagerazioni si riscontra tanta originalità d'invenzione e tanta forza e vivacità di passione da far presagire l'arte di Michelangelo.

Pulpiti di Donatello in San Lorenzo di Firenze.

Riassumendo, si può dire che Donatello non solo fu l'istrumento per cui l'arte italiana s'avviò per la nuova via, ma fu anche il primo a portarla così innanzi, che non ci meraviglia come dopo di lui sia comparso Michelangelo a farle raggiungere la suprema altezza. Donde la ragione di chi disse che « o lo spirito di Donato opera nel Buonarroto o quello del Buonarroto anticipò d'operare nelle opere di Donatello. » [1]

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 25. Un autore ricco di notizie per la storia dell'arte, Pomponio Gaurico napolitano, nel suo trattato *De sculptura* (prima edizione di M. Antonio Placido, dedicato a Lorenzo Strozzi, Firenze, 1504), dice intorno a Donatello: « Αγωγική quam nos » ductoriam vocemus duabus hisce consumitur rebus γραφικῆ et Ψυ- » χικῆ Graphicen vero, quam nostri in scriptore descriptionem, in » pictore et sculptore desi gnationem vocaverunt, nam lineationem, » quæ γραμμική dicitur, architecto damus, usque adeo necessariam » sculptori judicavit Donatellus, sic enim accepimus, ut plerumque di- » scipulis dicere solitus fuerit, uno se verbo sculptoriam, artem eis » omnem traditurum, quam dicebat: Designate et profecto id est totius » sculpturae caput ac fundamentum. » E in un altro luogo: « Nostro » quidem ævo multi, sed quei præcipue nominantur, Laurentius Cion, » fores in templo Martis Florentiæ, quæ ad septentrionem, quæque ad » orientem spectant, Huius opus, nam quæ ad austrum, nescio cuius » Ugolini; Desiderius qui Neapoli sculpsit fores novæ arcis, sculpsit

La cui influenza, come s' è visto, non solo esercitò efficacia sui maggiori artisti fiorentini, ma ancora s' allargò nelle altre regioni d'Italia. E abbiamo visto come dopo aver lavorato in Venezia, avesse dal Governo di essa incarico del monumento equestre al Gattamelata in Padova, dove, con l' aiuto degli aiuti suoi, compiva non pochi altri lavori, che contribuirono potentemente all' educazione artistica del Mantegna e a dare per mezzo di lui un nuovo e più vigoroso indirizzo all'arte di quella regione.

» etiam egregie marmora; Pisanus Pictor in se celando ambiciosissi-
» mus; Donatellus ipse Cionis, ut putatur, discipulus, ære, ligno,
» marmore laudatissimus, plura huius unius manu extant opera, quam
» semel ab eo ad nos cæterorum omnium. »

CAPITOLO SECONDO.

PAOLO UCCELLO.

(n. 1397, m. 1475)

Abbiamo già veduto come nei primi tempi l'arte cristiana seguisse più o meno imperfettamente le forme ed i modelli del paganesimo; abbiamo anche veduto come nei secoli che seguirono, l'arte si desse alla ricerca di una forma e di tipi più rispondenti alla nuova fede, e tale forma, come tali tipi trovati e determinati nel medio evo, ad onta dello studio persistente del vero e dell'imitazione dell'arte classica, non fossero mai stati interamente dimenticati neppure dai pittori del Rinascimento. L'amore che nel secolo XV s'andava allargando per le lettere e per la greca filosofia, contro la quale tuonò invano il Savonarola, si rispecchiò in ogni ramo dell'arte.

Gli artisti di questo periodo d'iniziata trasformazione devono aver sentito quasi istintivamente come, per raggiungere la perfezione e l'ideale, avessero bisogno di condurre l'arte al semplice e al vero con uno studio più sincero e più amorevole della natura. E ad essi deve essere sembrato che, solo attingendo a siffatta inesauribile sorgente, sarebbero stati in grado di ricavare quanto appariva più perfetto per fonderlo col sentimento nuovo in una sapiente coordinazione d'ogni parte e per

rinnovare l'antica tradizione classica. Vediamo infatti molti dei più eletti spiriti del secolo XV darsi con grande e intenso amore a tale studio e ricerca, senza che però fosse ad alcuno concesso di raggiungere la meta, tanto era lunga e faticosa la via che guidava l'arte col nuovo ideale all'antica eccellenza.

Molti anni trascorsero e molti tentativi furon fatti per ottenere il miglioramento dell'arte. Alcuni artisti presero a studiare la prospettiva, altri il chiaroscuro ed altri il perfezionamento dei vecchi metodi di colorire. Due furono in questo risveglio i naturali risultamenti: la scultura, cioè, prese a prestito dalla pittura alcune sue particolarità, in modo che giunse ad applicare al bassorilievo le leggi della pittura; e questa a sua volta tolse dalla scultura, sia l'angolosità delle forme, sia quella determinatezza di contorni e levigatezza di colorito che si riscontrano nelle opere dei pittori quattrocentisti, come pure quella cura del particolare e dell'abbondevole ornamentazione, alla quale s'erano specialmente dedicati gli scultori. Fu allora che soggetti resi famigliari dallo studio dell'antico, allargarono il patrimonio degli artisti, usi dapprima a ricavare soltanto dalla Bibbia, dalle leggende e dai concetti derivati dal cristianesimo l'ispirazione per le loro opere.

Il sentimento religioso andava in generale affievolendosi e rimaneva solo in alcuni artisti. Quell'ardore spirituale cristiano, così vivamente rappresentato nella pittura per elevare le menti e riconfermare con l'arte il fervore della fede, era sceso nella tomba insieme coll'Angelico, il quale vide crescere attorno a sè nuove generazioni d'artisti, non più commosse nè inspirate dal suo esempio e punto inchinevoli al suo sincero e religioso entusiasmo oltre-mondano. Essi continuarono, è vero, a rappresentare soggetti religiosi, ma senza

conservare la severa tradizione delle forme semplici e grandiose con le quali il soggetto era trattato, in modo che efficacemente s'imprimesse negli animi dei riguardanti e ne ridestasse la fede. Nè questo è ancora tutto, poichè coloro stessi che erano venuti nella persuasione che l'arte non potesse rinnovarsi con la pura e perfetta imitazione dei modelli lasciatici dalla classica antichità, ma che dovesse invece ritornare alla sua fonte più sincera, allo studio cioè della natura, si abbandonarono ad una soverchia analisi del vero ne' suoi diversi aspetti. Per siffatta ricerca fu perduto di vista il fine dell'arte, che si fonda nell'ideale ottenuto col mezzo di uno studio cosciente del vero e della scelta di quelle forme che in esso appariscon migliori e più adatte alla efficace rappresentazione del soggetto.

Principali caratteri dell' arte fiorentina del secolo XV sono appunto una grande e quasi comune negligenza negli artisti del fine più alto cui avrebbero dovuto mirare, ed insieme uno studio lodevole e continuo d' impadronirsi dei miglioramenti delle forme e della tecnica col mezzo della scienza prospettica e del chiaroscuro, come pure dei trovati della chimica applicati alla pittura.

Così si nota egualmente una generale e quasi affannosa tendenza o a ritrarre l'antico imitandolo, oppure a copiare, senza aver cura della scelta, la natura così come esteriormente appariva.

Noi non diremo che per siffatta angustia di orizzonti meritino gli artisti di quel primo periodo più biasimo che lode; poichè anche quegli sforzi, per la coscienza con cui erano condotti, sono già di per sè commendevoli, e infine giovarono, più presto o più tardi, in maggiore o minore misura, all'incremento dell'arte; ma certo a noi sembra che la scuola precedente camminasse

meglio nella buona via: ed avrebbe più presto raggiunto la perfezione, quante volte avesse potuto alle qualità sue proprie unire senz' altro il buono della scuola successiva.

Chi può credere che l'arte non sia un' espressione del sentimento predominante in data epoca ed in dato luogo, oppure non crede valutabile la primitiva semplicità, per la quale l' artista subordinava ogni parte del suo lavoro all' idea cristiana, che informava tutta la vita del suo tempo, costui può anche a ragione preferire alla scuola più ingenua, ma più ricca di sentimento e d'ideale, l'altra più realistica del XV secolo.

Il primo fra i pittori fiorentini che dimostrò le qualità caratteristiche dell' arte nel secolo XV, fu Paolo Doni, meglio noto col nomignolo di Uccello, come egli stesso si chiama nella portata o denunzia catastale del 1446. Nato sul finire del secolo XIV o nei primi anni del successivo[1] da Dono di Paolo, barbiere e chirurgo, nativo di Pratovecchio, fatto cittadino di Firenze nel 1373,[2] fu nel 1407 garzone nella bottega di Lorenzo Ghiberti, e certo si trovò insieme con Donatello e con gli altri che lavorarono intorno alla seconda porta del Battistero di San Giovanni.[3]

E fu fortuna per lui d'essere vissuto nel periodo in cui fu fatto il concorso fra il Brunelleschi e il Ghiberti per le porte del Battistero; e mentre Donatello andava preparandosi a far meravigliare i suoi concittadini con la rivelazione improvvisa del suo stile originale e vigo-

[1] Nelle diverse portate catastali del 1427, 1433, 1442, 1446, Paolo si attribuisce un'età sempre diversa. Nelle prime due si dice nato nel 1397, nella terza nel 1402 e nell'ultima invece nel 1396. Un ricordo del 9 agosto del 1469 contiene una dichiarazione della sua età e dell' infermità sua, nella quale afferma d' essere nato nel 1396 e d' essere in età di 73 anni. Vedi Gaye *Carteggio*, vol. I, pag. 146.

[2] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tom. II, pag. 204 in nota.

[3] Vedasi Thomas Patch (pseudomino di Antonio Cocchi); *Le Porte del Battisterio di San Giovanni;* ed il Gaye, op. cit. pag. 106.

roso. Fu quello appunto il periodo nel quale la prospettiva era fatta segno ad instancabili tentativi e ricerche, e nel quale il Brunelleschi andava insegnandone i primi rudimenti a Masaccio, il Ghiberti l'applicava al bassorilievo, e Donatello si addestrava a giovarsene, modificando le proporzioni delle forme per coordinare acconciamente al luogo in cui dovevano esser poste le sue statue.

Non è quindi da meravigliare se un giovane d'ingegno come Paolo Uccello, che formava la sua educazione fra tanto agitarsi di novatori, imparasse quasi necessariamente le leggi della prospettiva e dello scorcio; che per applicarle abbia fatto ricorso quasi istintivo allo studio della natura, unica e vera sorgente da cui tutto può attingersi. Non sono molti i lavori che rimangono di lui; e quantunque per la maggior parte siano male ridotti dal tempo, dall'incuria e dai restauri, tuttavia essi ci dimostrano come fossero condotti più secondo i canoni dell'arte scultoria che non secondo quelli della pittura. E davvero saremmo perciò imbarazzati a dire dove mai imparasse la pittura, se non sapessimo come le arti sorelle trovassero ospitalità in comune e si esercitassero nella stessa bottega. È noto come il Ghiberti fosse anche pittore, ma noi oggi cercheremmo indarno quadri di lui o di Donatello.

I lavori dell'Uccello però accennano indubbiamente alla fonte stessa da cui derivò l'arte di Masolino, di Masaccio e di Fra Filippo Lippi. L'Uccello era bensì studioso della natura, ma, come Donatello, non si diede cura di scegliere, e s'abbandonò soltanto alla riproduzione del vero esteriore. E però, se disegnava con precisione di contorni, non è men vero che si scorge nel suo lavoro una tal quale durezza, e si vede nelle forme sue quella stessa angolosità che riscontriamo in chi lavora

da scultore. Se dalle opere sue rimasteci vogliamo argomentare della tecnica del suo colorire, noi dobbiamo dire ch' egli dipingeva con molta e buona fusione di tinte e che l' esecuzione era diligente e sicura. Roseo è il colorito delle carni, con leggiera ombreggiatura di tinta piuttosto fredda. Le parti più illuminate erano, come di consueto, ripassate a tratti con colore più fitto di tinta giallognola. I primi suoi dipinti, naturalmente imperfetti, rivelano però tutti i tentativi fatti per arrivare ad una giusta rappresentazione delle forme in iscorcio, e delle linee prospettiche, le quali però, mentre davano la forma geometrica, non aggiungevano flessibilità e movimento all' azione soverchiamente reale e impacciata da troppi particolari. Gli ultimi suoi lavori, com' è naturale, sono assai migliori e appariscono eseguiti con maggiore intelligenza e verità, con figure di buone proporzioni e panneggiate in maniera da lasciar vedere lo sviluppo delle loro forme; senonchè per la plasticità di queste e per la particolare distribuzione dei gruppi e degli episodi, vi si riconoscono ancora le leggi del bassorilievo.

Tavole di Paolo Uccello a Firenze, a Parigi, a Londra.

Alla categoria dei primi lavori appartengono tre delle quattro tavole che rappresentano combattimenti, e che un tempo adornavano il giardino dei Bartolini in Gualfonda, presso Firenze.[1] Una di esse si trova ora nella Galleria degli Uffizi; un' altra nel Louvre e una terza nella Galleria Nazionale di Londra. Nei combattenti, così a piedi come a cavallo, è evidente una grande arditezza di movimenti, i quali sono concepiti e rappresentati assai meglio di quanto non sia condotta la tecnica esecuzione del dipinto. E benchè l' effetto di certi atteggiamenti, di certi scorci sia sempre assai imperfetto, ne

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 96.

è tuttavia commendevole il tentativo, avuto riguardo al tempo e alla condizione dell'arte; poichè fu l'esordire nella via nuova che ebbe il suo compimento più perfetto con le opere del sommo Michelangelo. Curiosi e bizzarri sono gli alti e grossi pennacchi di piume che in diverse foggie stan sopra gli elmi dei cavalieri, come sono varie e curiose le foggie di vestire dei fanti che combattono armati, alcuni dei quali portano in capo larghi berrettoni rotondi di diversa forma, fatti a guisa di tanti cerchi riuniti insieme. Sul terreno vedonsi qua e là lance spezzate, scudi caduti o abbandonati ed altri oggetti analoghi all'azione rappresentata.

Nè sono privi di interesse gli episodi dei guerrieri che vedonsi sulle colline del fondo e quelli dei cavalli che corrono sbandati. La scena è chiusa dalla vista in lontananza d'altri fanti e cavalieri che sembrano accorrere, taluno dei quali porta in mano la lunga asta della bandiera.[1]

[1] Il movimento d'uno dei cavalli caduto insieme col cavaliere nel mezzo della battaglia sul davanti, è eseguito di scorcio in modo che il cavallo mostra il ventre, le gambe piegate e la parte di sotto del collo colla testa. Il cavaliere tutto coperto della sua armatura, mostra la pianta d'un piede ed ha in iscorcio tutto il resto della sua figura. Un altro egualmente vestito coll'armatura è in atto d'aver messo il cavallo al galoppo e, curvo alquanto della persona ma forte in sella, è rappresentato come se si scagliasse sopra il primo con la lunga e pesante lancia in resta.

In questo movimento mostra la figura molta forza e verità, non scompagnata però da una certa durezza di contorni e pesantezza di forme. E fra i combattenti è anzi molto notevole il terzo vicino a questo ora accennato, che, spinto egualmente al galoppo il cavallo e curvo sopr'esso ma fortemente piantato sulle staffe, corre con la lancia in resta sull'avversario che gli muove incontro e lo scavalca.

Viva ed animata è tutta la mischia così dei fanti come dei cavalieri, vestiti gli uni e gli altri ed armati in diverse foggie e maniere.

L'attenzione di chi guarda è attratta da un lato da un cavallo veduto col cavaliere di schiena in atto di scalciare all'aria, ed è l'episodio meno felice e più difettoso del quadro. Assai meglio è rappresentato il cavaliere egualmente coperto dell'armatura e dipinto

Anche in questa come nelle altre due tavole si vedono la geometria e la prospettiva applicate alla forma dei corpi, senza che essi raggiungano nel disegno e nelle forme quella perfezione che dà vita alle figure ed anima le composizioni. Guardando queste tavole, noi ammiriamo ben disposta la scena del combattimento, troviamo energia nell'azione e movimento, ma sentiamo pure che a quella tecnica esecuzione fa difetto qualche cosa; e come d'un bassorilievo non finito, ci sembra che anche il quadro attenda dall'artista l'ultima mano per essere condotto a compimento. Certo è che oggi, fatto il dipinto scuro dal tempo e divenuti, pei danni patiti e pei restauri, più forti e duri i contorni, la pittura apparisce assai meno gradevole anche allo studioso dell'arte, di quanto deve essere stata allora quando conservava tutto il suo primo e originale carattere. [1]

Possiamo, del resto, imaginare come, vedendo siffatti lavori, Donatello esclamasse: « Eh! Paolo, questa tua prospettiva ti fa lasciare il certo per l'incerto: queste sono cose che non servono se non a chi lavora di tarsia. » [2]

Ed infatti i colori delle vesti, dei cavalli e degli ac-

presso l'ultimo, in atto di ferire con l'arma brandita nella destra e spinta con forza contro l'avversario. Nel davanti vedesi un cavallo caduto sul fianco a terra insieme col cavaliere armato. L'animale mostra la testa col petto e le gambe, essendo il resto del suo corpo rappresentato in iscorcio, mentre il cavaliere si vede appena in parte con una gamba stesa e sollevata, ma col piede nella staffa. Un altro cavaliere armato gli sta vicino disteso per terra col capo in avanti e veduto in iscorcio.

[1] Questa tavola è indicata nella Galleria degli Uffizi col n. 29. Nel suo angolo a sinistra, sopra uno scudo posto sul terreno, si legge: PAVLI · VCIELI · OPVS ·

Il Vasari nel volume III, pag. 96, racconta che questi dipinti insieme con altri, che avevano patito molti danni, furono fatti accomodare dal pittore Giuliano Bugiardini il quale, al solito, ha loro piuttosto nociuto che giovato, senza tener conto che dopo quel tempo essi ebbero a patire anche altri restauri.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 89.

cessori tutti, contribuiscono a dare a questo dipinto dell'Uccello l'apparenza d'un lavoro d'intarsio, mentre è evidente che nel proposito dell'artefice erano stati scelti per dare più rilievo alla pittura e rendere evidente ogni oggetto col contrasto dell'uno coll'altro colore; ma nel fatto la pittura difetta così di chiaroscuro come di rilievo. È però necessario osservare, a vantaggio dell'artista, ch'egli aveva sulle prime da lottare contro molte e serie difficoltà, dovendo occuparsi non soltanto dello studio materiale della geometria e della prospettiva, ma ancora del modo di applicarle in guisa da conferire alla rappresentazione la maggiore determinatezza anche nei più minuti suoi particolari. E devesi alla sua speciale preoccupazione ed allo studio di riprodurre dal vero ogni sorta d'animali, ma più specialmente gli uccelli, che il nostro artista deve il suo nomignolo di Paolo Uccello. Al quale proposito racconta il Vasari che Paolo « in casa de' Medici dipinse in tela a tempera alcune storie di animali, de' quali sempre si dilettò, e per fargli bene vi mise grandissimo studio; e, che è più, tenne sempre in casa dipinti uccelli, gatti e cani, e d'ogni sorta di animali strani che potette aver in disegno, non potendo tenerne de' vivi per esser povero; e, perchè si dilettò più degli uccelli che d'altro, fu cognominato Paolo Uccelli. »[1]

Affreschi di Paolo Uccello nella volta de' Peruzzi.

Quindi lo stesso Vasari soggiunge (a pag. 96 e 97) che « lavorò Paolo, in fresco, la volta de' Peruzzi a triangoli in prospettiva; ed in su i cantoni dipinse, nelle quadrature, i quattro elementi, ed a ciascuno fece un animale a proposito: alla terra una talpa, all'acqua un

Storia di Paride dipinta da Paolo Uccello.

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 91. Le pitture ricordate dal Vasari non si sa più qual fine abbiano avuto. Bensì troviamo indicata al folio 6° dell'inventario del 1512 delle masserizie di Lorenzo il Magnifico, una storia di Paris di mano di Pagholo Uccello.

pesce, al fuoco la salamandra, ed all'aria il camaleonte che ne vive e piglia ogni colore. E perchè non ne aveva mai veduti, fece un cammello che apre la bocca ed inghiottisce aria, empiendosene il ventre: [1] semplicità certo grandissima, alludendo per lo nome del cammello a un animale che è simile a un ramarro secco e piccolo, col fare una bestiaccia disadatta e grande. » E continua dicendo: « Grandi furono veramente le fatiche di Paolo nella pittura, avendo disegnato tanto, che lasciò a'suoi parenti, secondo che da loro medesimi ho ritratto, le casse piene di disegni. » E ancora ricorda il Vasari nel suo libro de' disegni: « assai cose di figure, di prospettive, d'uccelli e d'animali belli a maraviglia; di tutti è migliore un mazzocchio tirato con linee sole, tanto bello, che altro che la pacienza di Paolo non l'avrebbe condotto. » [2]

Disegni di Paolo Uccello nella raccolta del Vasari.

E la verità di quanto racconta il Vasari ci è confermata dalle opere che di Paolo ci sono rimaste, benchè mal ridotte dai danni del tempo e dai restauri.

La tavola del Louvre.

Nella tavola che trovasi nel Louvre, vedesi nel mezzo, rappresentato di tre quarti, il comandante supremo, coperto dell'armatura, e con grande berretto in testa a guisa di turbante. È sopra un cavallo nero, lanciato al galoppo: nella mano destra levata in alto impugna la spada, mentre coll'altra regge le briglie, in atto di voltarsi alquanto da un lato sulla sua sinistra, quasi per incitare al combattimento i cavalieri che lo seguono armati di tutto punto, coperti il capo dall'elmo ed il volto dalla visiera calata. Si vedono costoro quasi di schiena e fermi in arcione, in atto di stringere le lunghe lancie levate in alto come in attesa degli ordini. In mezzo ad essi sta un fante dipinto di prospetto, in atto di guardare quel

[1] Anco queste pitture sono perdute.
[2] Vedasi Vasari, vol. III, pag. 97.

che accada intorno a lui. Il primo dei cavalieri, che è anche il più vicino al comandante, sembra che stia ad ascoltare gli ordini che gli son dati, e cavalca un cavallo bianco che con una gamba levata pare pronto a lanciarsi al galoppo.

Dall' altro lato del quadro, presso il condottiero, vedonsi per primi e di profilo i guerrieri a visiera calata, che, messi i destrieri al galoppo e con le lancie in resta, muovonsi in atto di combattere. Dietro seguono i fanti alla corsa, pieni di movimento, con le lancie e le spade impugnate contro il nemico. Qualcuno di essi, armato di scudo e col capo coperto dall'elmo, sembra che si metta in moto, stimolato dal suono della tromba. Dietro stanno altri cavalieri con le lancie sollevate, portando taluno gli stendardi.

Il fondo è formato da un bosco d' alberi, che appena lasciano vedere da un lato una piccola striscia di cielo.

La scena è disposta in modo da metter per primo in evidenza il comandante che trovasi nel mezzo, mentre attorno a lui sono distribuiti i guerrieri quasi a formare un semicerchio; ai primi dei quali sembra che egli faccia animo, additando ad essi i compagni che già hanno affrontato il nemico. Fra questi se ne distingue uno che, ricurvandosi indietro e con la lunga lancia in alto, sembra sia stato ferito. Ma anche più vivacemente è espresso il muovere dei fanti che corrono con impeto a prender parte alla pugna, incitati dal suono della tromba, alla quale il trombettiere dà fiato con forza grandissima. Ma quello che meno felicemente è riuscito in questo secondo quadro, è il cavallo messo al galoppo del comandante, il quale, ancorchè sia disegnato e mosso secondo le regole della geometria e della prospettiva, mostra una durezza di forme e di contorni più spiccata che negli altri cavalli.

Anche in questa prevalgono le qualità stesse già notate nella tavola a Firenze, con la differenza che ne sono meno arditi gli scorci e meno vivo il movimento; la qual differenza fu pensata con buon accorgimento, poichè se la pittura rimasta a Firenze rappresenta la battaglia nel momento più solenne della mischia generale con tutto l' effetto che ne deriva e con tutti gli episodi cui può dar luogo, nel quadro del Louvre invece è rappresentata appena l'azione che precede ed inizia il combattimento.

Ma in questa, come nelle altre tavole, è riprodotta la stessa foggia d'armature in uso a quel tempo, con quei singolari e così vaghi pennacchi, posti sugli elmi, mentre i fanti hanno il berrettone già descritto, aderente al capo, e quasi circondato da una grossa ciambella ornata di triangoli e di scacchi bianchi e scuri. [1] Però questa tavola ha patito minori danni, talmente che si vede meglio la tinta roseo-chiara nelle carni con ombre azzurro-verdognole.

Il disegno assai netto determina con precisione le forme, anche quando son difettose e dure e mancanti di modellatura e di rilievo, che il pittore cercava di

[1] Come vedremo parlando delle pitture del chiostro verde in Santa Maria Novella, il Vasari ricorda fra le altre cose, a pag. 93 del vol. III, che Paolo dipinse « mazzocchi », ed abbiamo già notato innanzi che il Vasari, nel libro di disegni, possedeva un libro con assai cose di prospettiva « un mazzocchio tirato con linee sole, tanto bello, che altro che la pacienza di Paolo non l' avrebbe condotto. » Il Varchi nel libro IX della sua *Storia* (citato nel Vasari, vol. III, pag. 97, nota 12) descrive il mazzocchio dicendo: « Il cappuccio ha tre parti: mazzocchio, il quale è un cerchio di botte coperto di panno, che gira a fascia intorno la testa di sopra, soppannato dentro di rovescio, e copre tutto il capo. » Con questo nome di mazzocchi il Vasari vuole indicare i cerchi posti sopra l' arme delle famiglie; i quali cerchi Paolo soleva tirare di prospettiva, mentre i mazzocchi descritti dal Varchi, devono essere i berretti di forma larga o rotonda dai quali abbiamo visto coperto il capo d' alcuni fanti impegnati nel combattimento.

supplire, come già si disse, col contrasto dei toni locali dei colori, immaginandosi così di dar rilievo alle figure od agli oggetti vicini fra loro.[1]

La tavola della Galleria Nazionale di Londra.

Il meglio conservato tra i quadri di questo ciclo ed anche il più importante, è quello nella Galleria Nazionale di Londra, sebbene esso pure abbia patito danni. In questa tavola è rappresentata la « Battaglia di Sant' Egidio » combattuta dal Malatesta in compagnia del nipote Galeazzo.

Il Malatesta è dipinto quasi di profilo sopra un cavallo bianco messo al galoppo. Ha nella mano destra levata in alto il bastone del comando, col quale sembra dare il segno della battaglia. Coperto d' armatura e di maglia, al disopra di questa porta un mantello rosso ricamato in oro, ed ha sul capo un largo berrettone lavorato a fiori e ricami dorati. I lineamenti suoi sono di persona attempata, di forma aitante, magra ed ossuta. Il giovane nipote che lo segue, e si vede di profilo, ha bella figura e lineamenti piacevoli, e veste secondo il costume dei grandi signori d' allora. Dal capo scoperto gli scende la bionda e ricciuta capigliatura, ed è in atto di chi segue con attenzione lo svolgersi del combattimento. Tiene nella sinistra un alto berretto rosso senza falde, ma finamente ricamato, e regge le redini coll' altra mano. È vestito in parte dell' armatura, ma dalle spalle gli scende il rosso mantello sovrapposto, ricamato in oro. Sono le due figure che attirano principalmente l' attenzione di chi guarda e rappresentano la parte meglio eseguita del quadro.[2]

[1] Questa tavola che formava parte negli ultimi tempi della Galleria Campana a Roma passò, col rimanente della Collezione, a far parte del Museo Napoleone III a Parigi, ed ora vedesi fra i dipinti del Museo del Louvre indicata al n. 166.

[2] È da osservare che a rappresentare la ricchezza delle vesti e del-

Le carni sono in questa, meglio che nella tavola del Louvre, trattate con tinta rosea ed ombre verdognole molto fuse, e tutto apparisce meglio lavorato anche nei particolari. La sua esecuzione tecnica ci ricorda quella di Masolino e delle prime opere di Fra Filippo Lippi. Dalle figure ritratte si scorge che Paolo Uccello doveva attenersi assai fedelmente ai suoi modelli. Le estremità però son sempre difettose, specie le dita che sono piccole, scarne e terminate a punta.

Di contro al Malatesta ed al giovine Galeazzo, è rappresentata nel suo maggior calore la battaglia impegnata tra i fanti, coperti d'armatura, e i cavalieri diversamente armati come era necessità e costume dei tempi. Vivo è il movimento e vigorosamente concepita la composizione, come pure ogni singola parte di essa, ma sempre coi caratteri e coi difetti già osservati nelle altre due tavole.

Dietro al Malatesta ed al giovane Galeazzo stanno altri cavalieri che si muovono e procedono innanzi, incitati da alcuni che, armati di lancia, soffiano dentro lunghe trombe e stanno intorno alla bandiera dei Malatesta.

Il terreno è qua e là coperto di spade, scudi, elmi e lancie spezzate, fra cui, dipinto di scorcio, vedesi morto qualcuno dei combattenti. Il fondo è formato da una verde siepe con rose bianche e rosse, e qualche albero più lontano di melograni e di aranci. Sul colle più lontano vedonsi altre piccole figure di guerrieri che insieme col paesaggio staccano sull'azzurro del cielo. [1]

l'armatura come degli accessori, l'artista ha eseguiti i lavori di ricamo con tinte molto trasparenti sopra fondo inargentato o dorato.

[1] Questa tavola, che insieme con le altre ricordate, fu dipinta da Paolo per la famiglia Bartolini in Gualfonda, divenne prima proprietà della famiglia Giraldi di Firenze; dalla quale passò a far parte della

È difficile determinare l'anno in cui siffatti dipinti furono eseguiti; sebbene si conosca che la battaglia di Sant' Egidio, nella quale Carlo Malatesta, signore di Rimini e suo nipote Galeazzo furono fatti prigionieri da Braccio di Montone, [1] ebbe luogo ai 7 di luglio del 1416, quando il nostro pittore contava circa 19 o 20 anni di età.

Ma questi ritratti di Carlo Malatesta e del suo nipote Galeazzo non sono i soli introdotti da Paolo in queste tavole, d' una delle quali ignoriamo la fine; poichè il Vasari, sebbene non ricordi quel di Galeazzo, racconta che ivi erano pur quelli di Paolo Orsino, Ottobuono da Parma, Luca da Canale, tutti capitani di quei tempi.

Duole a noi di non poter dire fra questi chi siasi voluto ritrarre nel comandante dipinto nella tavola, oggi collocata nel Louvre, il quale, come i due Malatesta, è il solo figurato a viso scoperto, mentre tutti i cavalieri hanno la visiera calata. [2]

L'essere stato scelto Paolo ad eseguire lavori di tanta importanza, a noi par prova che dovesse il pittore essersi già acquistata fama di valente maestro nell' arte sua. In questi giorni infatti siamo venuti a conoscere come

raccolta Lombardi-Baldi, per finire nella Galleria Nazionale, ove è indicata col n. 583.

[1] La battaglia si svolse nella pianura posta tra Sant' Egidio e il Tevere, sulla strada che conduce ad Assisi. Il Malatesta fu fatto prigioniero durante la notte mentre riposava e quando i suoi uomini erano andati ad abbeverarsi nel fiume. Vedi Campanus, in *Vita Bracchii Perusi;* Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XIX, pag. 529; la *Chronicon Foroliviense,* pag. 883, la *Cronaca Riminese*, vol. 15°, pag. 927, e gli *Annali* del Muratori, vol. IV, pag, 149, citati in una nota nel Catalogo della Galleria Nazionale, in Londra.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 96. Nell' inventario delle cose lasciate dal magnifico Lorenzo de' Medici, conservato nell' Archivio di Stato in Firenze, si legge che nella camera grande terrena erano sei quadri « corniciati atorno, e messi d' oro sopra la detta spalliera e sopra al lettuccio di braccia 4 di lunghezza, e alti braccia 9 ½ dipinti: cioè tre alla rotta di San Romano, uno con battaglie di draghi e leoni, uno colla storia di

Quadri di Paolo Uccello e di Francesco Pesello in una camera di Lorenzo de' Medici.

già nel 1425 fosse andato a Venezia, e come ancora nel 1432 si trovasse colà a dipingere, facendo ritorno nel successivo anno 1433 a Firenze,[1] dove nel 1434 dipingeva un cartone per un occhio di vetro nella Cappella di San Zanobi pel Duomo di Firenze[2] e nel 1436 aveva già dipinto in Santa Maria del Fiore la figura a cavallo di Giovanni Acuto, ossia dell'inglese Hawkwood, capitano dei Fiorentini, morto nel 1393, e pel quale era stato decretato in detta Chiesa un monumento sepolcrale.[3] Sembra però che siffatto proposito avesse compimento, poichè con altra deliberazione del 2 dicembre 1395 si commetteva ai pittori Agnolo Gaddi e Giuliano d'Arrigo, detto Pesello, di disegnare sulla parete interna della chiesa, tra le due porte dal lato dei Cassettai, le sepolture di Piero Farnese e di Giovanni Acuto. E per essersi forse guastata la pittura, gli Operai

Cartone di Paolo Uccello per una finestra del Duomo.

Figura equestre di Giovanni Acuto dipinta da Paolo Uccello.

Paris di mano di Pagolo Uccello; e uno di mano di Francesco Pesello con entrovi una caccia. » Vedasi Vasari edito dal Sansoni, tom. II, pag. 208, nota 4.

1 Prima di andare a Venezia fece testamento, rogato da Ser Matteo Sofferani a' 5 di agosto 1425, e riferito dal Gaye nel vol. I, pag. 147 del suo *Carteggio*. Ch' egli dimorasse tuttavia in Venezia nel 1432 è confermato da una lettera che gli operai del Duomo di Firenze scrissero ai 26 di marzo di quell' anno a messer Pietro Beccanugi oratore fiorentino presso la Repubblica di Venezia, perchè informasse di un certo Paolo di Dono (Uccello) fiorentino dimorante colà, il quale aveva nel 1425 fatto di musaico un San Pietro sulla facciata di San Marco, e dicesse di che sufficenza fosse in quell' esercizio. Vedasi il Vasari edito dal Sansoni, tom. II, pag. 294 in nota. Se qui, come sembra, trattasi dello stesso artefice Paolo Uccello, veniamo anche a conoscere che egli lavorava di musaico.

Musaico di Paolo Uccello in San Marco di Venezia.

2 Vedi Vasari (edito dal Sansoni), tom. II, pag. 211 in nota.

3 Il Gaye nel vol. I, pag. 536 dell' op. cit. riferisce la provvisione del 22 agosto 1393. Hawkwood era figlio di un pellacane di Heningham nel Essex, e fu da giovane apprendista nella bottega di un sarto in Londra. (Vedi il *Catalogo* della Galleria Nazionale di Londra a pag. 276, in nota, e nel nuovo *Catalogo* a pag. 448). La pietra sepolcrale colla figura di Hawkwood a cavallo, vestito da guerriero in atto di combattere, trovasi murata nella parete a destra, entrando dal primo chiostro del convento della Santissima Annunziata a Firenze.

deliberarono, ai 18 maggio del 1436, che la figura di Giovanni Acuto fosse rifatta, nel modo e forma come era stata dipinta altra volta. La quale deliberazione fu rinnovata il 26 del detto mese, e, quattro giorni dopo, fu infatti allogato il lavoro a Paolo Uccello. Ma non essendo esso piaciuto agli Operai, questi ordinarono al loro capo mastro che lo facesse distruggere, e nel 6 di luglio dell'anno successivo deliberarono che lo stesso Paolo Uccello dipingesse di nuovo, con terra verde, la figura a cavallo dell'Acuto; lavoro che fu giudicato da due degli Operai, Francesco di Benedetto di Caroccio degli Strozzi e Simone di Nofri Buonacorsi. [1] Il Vasari critica questo lavoro dicendo che il cavallo muove le gambe da una banda sola, il che, dice, non fanno i cavalli, perchè cadrebbero, soggiungendo ciò essere avvenuto per non aver Paolo mai cavalcato, nè esser coi cavalli famigliare come lo era cogli altri animali; senza del quale difetto, soggiunge, questa pittura sarebbe stata « opera perfettissima; perchè la prospettiva di quel cavallo, che è grandissimo, è molto bella. » [2] Ma intorno a questo particolare concernente il muovere delle gambe del cavallo, che fu argomento di tante dispute, giova, aggiunge l'annotatore del Vasari, [3] leggere i dotti ragionamenti del Baldinucci. E vedi ancora quelli del Cicognara, o per meglio dire, del Fossombroni da lui citato, che in una memoria sul moto degli animali, inserita negli atti della Società Italiana, mostra come « Paolo Uccello, contro cui fu tanto scritto e parlato per il cavallo dipinto nel Duomo di Firenze con due piedi alzati dalla parte destra, abbia la stessa ragione che ebbe Giovan Bologna, nel modellare il suo

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 94 e le note a pag. 211 e 212, del tom. II, del Vasari edito dal Sansoni.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 94-95.

[3] Vedi la nota 4 a pag. 94 nel Vasari, vol. III.

bronzo con due piedi alzati diagonalmente. » Ma mentre il Vasari fece questo ingiusto appunto a Paolo Uccello, non lo fece discorrendo della statua equestre di Donatello, rappresentante « Erasmo da Narni detto il Gattamelata, » e neppure del cavallo montato da Giovanni de Maurici da Tolentino, dipinto a chiaroscuro da Andrea del Castagno in Santa Maria del Fiore, per far riscontro a quello dell'Uccello, nè del cavallo del Verrocchio pel monumento Colleoni in Venezia, i quali tutti alzano le gambe nello stesso modo che il cavallo dipinto dal nostro artista.

È dunque evidente che il Vasari prese errore, mentre anco il movimento delle gambe corrisponde al vero ed agli altri pregi che egli stesso riscontra in quest'opera, della quale ci dà in tal modo la descrizione: « tirò Paolo in prospettiva una gran cassa da morti, fingendo che il corpo vi fusse dentro; e sopra vi pose l'immagine di lui (cioè di Giovanni Acuto), armato da capitano, a cavallo. La quale opera fu tenuta, ed è ancora cosa bellissima per pittura di quella sorta. »[1]

Ed anche a noi sembra che Paolo Uccello abbia applicate a questo lavoro le severe leggi della prospettiva, non scompagnate da quella maniera grandiosa che si riscontra nelle opere di Donatello. Ed anzi ci pare di riconoscere nel finto monumento di Giovanni Acuto gli stessi precetti e rappresentate così le forme, come il movimento del cavallo, quali si vedono nel monumento al Gattamelata da Donatello eseguito posteriormente alla pittura dell'Uccello.

Come si è detto, in obbedienza alle istruzioni ricevute, il nostro pittore rappresentò « Hawhwood » come avrebbe dovuto apparire scolpito in marmo, e come se

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 94.

la provvisione adottata nel 1393, di erigere alla memoria del detto capitano una sepoltura, fosse stata eseguita. Lo dipinse perciò, come racconta il Vasari, di terra verde sopra fondo rosso, e di profilo, come se fosse scolpito di marmo. È vestito dell'armatura con sopra il corto mantello, e col capo coperto dal grande berretto, come era usanza del tempo. Col braccio destro piegato stringe nella mano alla metà il bastone del comando e regge con la sinistra le redini del cavallo, poggiando forte il piede nella staffa. Egli guarda innanzi a sè, mentre il cavallo è in atto di muoversi, guidato dal cavaliere che ne governa il freno, con passo misurato e sicuro. Nell'insieme si scorge un così perfetto accordo fra l'azione del cavaliere e quella del cavallo, da lasciarci credere che Paolo Uccello, o sapesse anche cavalcare, od almeno avesse assai studiato negli altri il modo di montare e governare con sicurezza un cavallo.[1] Sulla finta cassa, dipinta di color verde, leggesi la seguente iscrizione: IOANNES · ACVTVS · EQVES · BRITANICVS · DVX · AETATIS · SVAE · CAUTISSIMVS · ET · REI · MILITARIS · PERITISSIMVS · HABITVS · EST. La cassa sta sopra un finto basamento con robusta cornice sostenuta da tre mensoloni, tra i quali è dipinto lo stemma dell'Acuto, mentre sulla cornice leggesi: PAVLI · VCCELLI · OPVS. Tutto il monumento stacca su fondo rosso, ed è circoscritto da una cornice rettangolare con tondi nel mezzo e riquadri imitanti il porfido negli angoli, fra una bella decorazione a fogliami ed arabeschi di stile del Rinascimento.[2] Que-

[1] Il focoso e robusto cavallo, tenuto in freno dal capitano, delinea, colla testa inclinata e quasi aderente al collo, una curva naturale e all'occhio piacevole. Tiene sollevata la destra gamba anteriore, mentre porta innanzi la corrispondente posteriore, sollevando in bel modo la coda e muovendosi con maestà e fierezza.

[2] Come il fondo, sono dipinti in rosso la sella e la bardatura del cavallo. Nella scelta dei colori mostrò l'artista molto accorgimento,

sto importante lavoro, sebbene più non occupi il posto nel quale fu dipinto, e nel trasportarlo sulla tela abbia patito tali danni e restauri da avere alterata la sua impronta originale e scemato assai l'effetto suo, tuttavia è sempre un lavoro che attesta dell'abilità dell'artista in fatto di prospettiva, dello scorciare dei corpi e del modo di render le forme, secondo i resultati ai quali era giunta l'arte fiorentina alla metà del secolo XV.[1]

Pittura della sfera delle ore e de' quattro venti in Santa Maria del Fiore.

Il Vasari ricorda[2] come nella stessa chiesa l'Uccello facesse a fresco, sopra la porta principale, « la sfera dell'ore con quattro teste ne' canti, » le quali furono dal restauro successivo talmente alterate da non lasciar più modo, senza l'attestazione del Vasari, di riconoscere la maniera del nostro pittore.

Cartoni per le vetrate della cupola di Santa Maria del Fiore.

Dopo questo lavoro eseguito nel 1437, non abbiamo più notizie di Paolo Uccello fino al 1443, in cui dipinge « per gli occhi della cupola » del Duomo i cartoni dell' « Annunciazione, » della « Natività, » della « Resurrezione » e dell' « Assunzione. »[3]

Il Vasari racconta ancora che Paolo accompagnò Donatello a Padova; il che dovrebbe essere avvenuto nel 1444 che fu l'anno nel quale Donatello si portò colà, rimanendovi a lavorare fino al 1449. Da una portata al catasto fiorentino risulta che l'Uccello era nuovamente in Firenze nel 1446.[4]

Secondo quel che afferma il Vasari, d'avere cioè trovato in una lettera scritta da Gerolamo Campagnola

perchè essi sono tali da produrre buon effetto ed ottenere rilievo in armonia colla prospettiva lineare e lo scorcio delle parti.

[1] Il cavallo fu restaurato nel 1524 da Lorenzo di Credi. (Cfr. Vasari, vol. VIII, pag. 206 nota 3 a pag. 210). Nel 1842 la pittura fu trasportata su tela e collocata internamente sopra la porta a sinistra entrando dalla porta maggiore.

[2] Vedi Vasari, tom. III, pag. 95.

[3] Vedi Vasari (edito dal Sansoni), tom. II, pag. 211 in nota.

[4] Vedi Gaye, *Carteggio*, tom. 1, pag. 146.

al filosofo M. Leonico Tomeo, l'Uccello avrebbe, nei due anni della sua dimora in Padova, dipinto in terra verde nell'entrata di casa Vitaliani, e non Vitali come per errore scrive il Vasari, alcune figure di giganti così belle da averne fatto il Mantegna grandissimo conto.[1] A noi par certo che, se Paolo Uccello ha veramente dipinte le cose ora menzionate, il Mantegna, il quale, come a suo luogo vedremo, mostra nelle opere sue di aver studiate le sculture di Donatello, non poteva tenere in minor conto la pittura di Paolo Uccello, e perchè più affine alla sua propria arte, e perchè in essa erano egualmente applicate le grandi massime della prospettiva, come l'attesta lo stesso monumento all'Acuto, di cui abbiamo parlato.

Pittura nell'entrata di casa Vitaliani a Padova.

Ai 13 di marzo del 1451 Paolo trovavasi in Toscana, dove fece il prezzo di un tabernacolo dipinto da Stefano d'Antonio a Santa Maria a Monticini, e dove nel 1452 dipinse nella libreria del Duomo di Firenze, la figura del Beato Andrea (Corsini).[2] Noi abbiamo poi ragione di supporre, per quel che diremo più innanzi, che i dipinti da lui eseguiti con terra verde nel primo chiostro di Santa Maria Novella datino dal 1446 al 1448. Di questi dipinti parla a lungo il Vasari, il quale ne fa anche una particolareggiata descrizione, lodandoli assai così per la bontà della prospettiva, come pel gran numero di uccelli e d'animali acquatici e terrestri da lui dipinti con movimenti assai diversi fra loro.

Pittura per la libreria del Duomo di Firenze.

Dipinti nel primo chiostro di Santa Maria Novella.

Il Vasari gli dà anche lode per la perfezione con cui, comparativamente agli altri pittori, condusse il paesaggio, che più tardi, specialmente con le tinte

[1] L'Anonimo, edito dal Morelli, ricorda a pag. 23 che « li giganti di chiaroscuro furono di mano de Paolo Uccello fiorentino che li fece uno al zorno, per prezio de ducato uno l'uno. »

[2] Vedi Vasari (edito dal Sansoni), tom. II, pag. 211 in nota.

ad olio, trovò in altri pittori quella maggiore morbidezza ed armonia che il nostro non gli seppe dare. Ma, sempre secondo il Vasari, l'Uccello merita lode per avere imaginato e condotto i suoi paesaggi, seguendo le leggi della prospettiva e dipingendovi, sebbene sempre con la sua maniera secca e tagliente, tutto ciò che aveva visto, campi cioè, aratri, fossati ed altri particolari della natura.

E s' egli avesse scelto il meglio delle cose e rappresentate solo le parti che alla pittura tornano più acconcie, queste sarebbero riuscite perfettissime. Così descrivendo una per una siffatte storie, il Vasari vien rilevando e mettendo in evidenza i pregi di ciascuna, indicando anche i vari affetti umani voluti esprimere nella rappresentazione dei diversi episodi. [1] A noi duole che ben poco sia rimasto di questo lavoro e in troppo cattivo stato, ma, giovandoci del Vasari, noi faremo del nostro meglio per esaminare quel tanto che ne rimane. Presso la porta che dalla chiesa mette al chiostro, vedesi nella grande lunetta a sinistra la creazione degli animali, e a destra quella dell' uomo. Nel primo dipinto il Padre Eterno è rappresentato di profilo e rivolto da un lato. Coperto da un ampio manto, ne raccoglie una parte con la mano sinistra piegata, mentre coll'altra sollevata è in atto di guardare le diverse specie d'animali terrestri che gli stanno dinanzi ed i pesci che guizzano nell'acqua. Il movimento dell' Eterno, che ha qualche cosa di grandioso, mostra proporzioni e lineamenti regolari. Sopra la testa gli sta una grande aureola, sulle spalle gli scendono i lunghi e ricciuti capelli, e dal mento gli scende la lunga e fluente barba. Il manto è panneggiato a larghe masse, e l' insieme apparisce di forme scultorie, nè manca

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 92 e seguenti.

di una certa maestà, quantunque però vi si debba notare quella pesantezza a cui già anche per altre opere del nostro artista abbiamo accennato, ed il panneggiamento voluminoso.

Nel secondo dipinto, il Dio Padre, in atto di farsi innanzi, aiuta con vivace movimento Adamo giacente per terra, ad alzarsi. Il tipo e le forme dell' Eterno son quali li abbiamo veduti nel primo dipinto, ed egualmente lo copre una larga tunica con sopra un largo manto che sembra mosso dall' aria. Adamo, di mezzo ai fiori e alle erbe fra le quali giace, figge lo sguardo nel suo Creatore e, facendo forza col braccio sinistro sul terreno, è in atto, col piegare della gamba destra e lo stendersi dell' altra, di levarsi in piedi. Il movimento suo è abbastanza vero, e se le sue forme e il tipo non sono troppo piacenti, hanno però quel carattere di grandezza che si ammira nei lavori di Donatello e degli artisti fiorentini di quel tempo; caratteristica che dal genio di Michelangelo fu più tardi portata al suo maggior grado di altezza.

Ma qui di passaggio ci occorre avvertire, come il tipo, le forme, il movimento e lo stesso panneggiare delle due figure del Padre Eterno, ricordino la loro derivazione dall' arte del Ghiberti. Il nudo della figura di Adamo rivela uno studio anatomico diligente del corpo umano; e se il tipo ha del volgare, sono però regolari ed armoniche le proporzioni delle parti, nè è privo di verità il movimento, sebbene non manchi nel disegno delle estremità e delle giunture una tal quale negligenza. Il fondo è formato da roccie, qua e là interrotte da alberi con frutta che staccano con le roccie sul cielo di tinta rossiccia. [1]

[1] Nella creazione degli animali è caduta una parte dell' intonaco e la pittura ha in diverse parti patito danno in più modi. In condizione

Più in basso è dipinta la creazione d'Eva e quando con Adamo essa sta sotto l'albero nel momento in cui è tentata dal serpente. Questi due dipinti sono quasi per intero scomparsi, e solo è rimasta nel primo qualche parte della figura del Padre Eterno, rappresentata di profilo, con un braccio levato in atto di benedire Eva, la quale a lui rivolta a mani giunte, sta per uscire dal costato d'Adamo, che vedesi addormentato per terra.

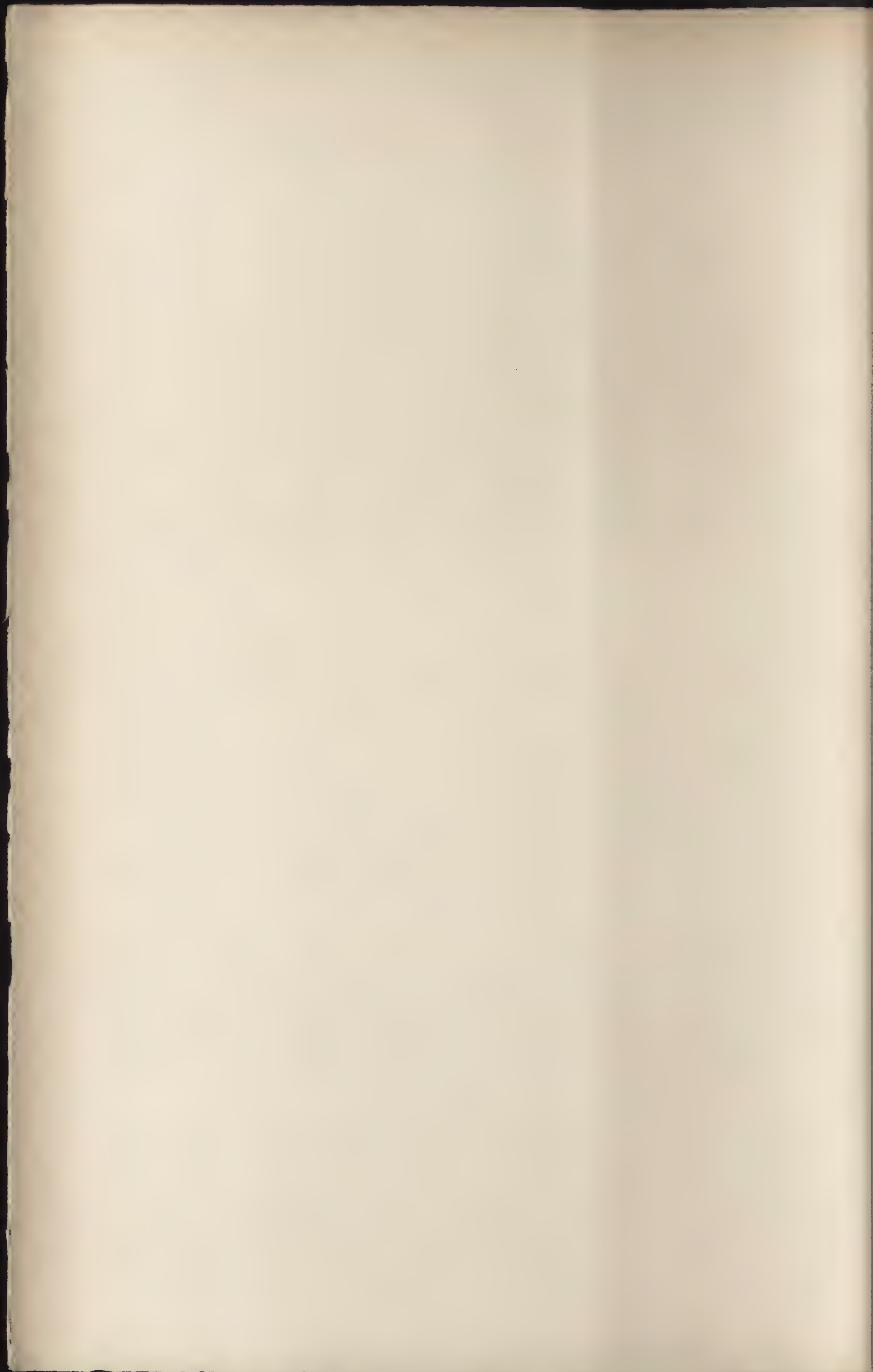
Attorno al fusto dell'albero del secondo dipinto, vedesi attortigliato il serpente con la testa di giovane avvenente, dipinta al naturale, in atto di guardare Eva. Anche in questo vedonsi alberi con frutta sparsi qua e lá che si staccano sul rosso del cielo. [1]

Nella seconda lunetta è rappresentato l'Angelo quando discaccia dal Paradiso Adamo ed Eva, che poi vedonsi questa a filare, quegli a lavorare la terra. È pittura dozzinale e non certamente di Paolo. Più in basso troviamo il sacrifizio fatto a Dio da Caino e da Abele e l'uccisione di questo per mano del fratello. Però questo dipinto manca quasi interamente.

Nella terza lunetta sembra figurato Lamec con l'arco quando uccide Caino d'una frecciata. Più in basso vediamo rappresentati gli animali che entrano nell' arca di Noè; ed anche di tale dipinto manca una gran parte.

migliore trovasi invece la creazione di Adamo, il cui fondo però, e specie il cielo, fu restaurato. La tecnica esecuzione condotta a tinte assai liquide, è molto facile e pronta, così in questi come negli altri dipinti che verremo ricordando.

[1] Del dipinto della Creazione di Eva son rimaste poche traccie della parte superiore del Creatore; manca di colore la figura di Eva, e appena qualche contorno vedesi di quella di Adamo. Della tentazione del serpente sono rimasti pochi contorni della figura di Adamo, che si presenta quasi di faccia, ma col capo rivolto ad Eva che trovasi dall'altro lato dell'albero e della quale, come del serpente, vedonsi appena pochi contorni. Manca tutto il davanti della pittura, e il rimanente si mostra, dove più dove meno, assai deperito.

IL DILUVIO.

Dell' una e dell' altra di queste storie convien dare il giudizio medesimo espresso per quella della cacciata dal Paradiso di Adamo ed Eva.

Esse mostrano un' esecuzione men buona di quella che si scorge negli altri lavori dell' Uccello, e sono condotte trascuratamente, sebbene sia da tener conto che sono molto alterate dai danni del tempo e dal ridipinto.

Racconta il Vasari[1] che, terminati Paolo i primi dipinti da noi esaminati, « lavorò nel medesimo chiostro, sotto due storie di mano d' altri, e più basso fece il Diluvio, con l' arca di Noè: » se non che la storia del Diluvio sta, diversamente da quanto scrive il Vasari, nella lunetta che segue alle pitture descritte; il che deve farci supporre che lo stesso Vasari intendesse di dire esser d'altro pennello le storie della seconda e terza lunetta e l' altre eseguite nella parte inferiore, ed a queste seguirvi quella del Diluvio, dipinto da Paolo nella lunetta della quarta arcata.

Che se prendiamo ad osservare le prime storie rappresentate in questo chiostro da Paolo Uccello, e le compariamo con quelle del « Diluvio, » del « Sacrifizio di Noè e della sua ubbriachezza, » noi troviamo in queste ultime un' arte più sicura e più progredita, di modo che si potrebbe anco credere che ci fosse stata un' interruzione di tempo fra l' esecuzione delle prime storie e di queste di cui parliamo; oppure che Paolo rifacesse a nuovo quelle soltanto incominciate o fors' anche condotte a termine da altri. Ma di ciò avremo occasione di riparlare nella vita di Dello Delli.

Una composizione veramente drammatica e ricca di buoni episodí, è quella del « Diluvio » rappresentato nella quarta lunetta, dove nel cielo burrascoso vedonsi figurati i venti da mostri che soffiano forte contro la

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 92.

terra, uno dei quali usa d'un corno marino. Dal cielo tutto coperto di nuvoli e burrascoso vedesi scoppiare un fulmine, che investe e schianta una grossa quercia lontana, i cui rami sono dispersi per l'aria. Più vicino parecchi animali stanno per esser sommersi, e nell'acqua che ha invasa la terra, muovonsi in diversi atteggiamenti molte figure ignude, tra le quali una presa da grande terrore, si curva nascondendosi la faccia con le mani. Più innanzi è notevole un altro episodio che ritrae un uomo, visto di tre quarti con un bastone in mano, vicino ad un orso in atto l'uno e l'altro di respingere un leone che nuota verso di loro per raggiungere un' altura ancora asciutta. Più innanzi sono altre figure nude d'ogni sesso ed età, che, sollevando le braccia, tentano di salvarsi a nuoto, e fra esse scorgesene una che rigetta l'acqua ingoiata.

A sinistra di chi guarda vedesi una parte dell'arca che galleggia sulle torbide acque, ed una figura che tenta salire su di una delle grosse travi che forman la base dell' arca. Sul davanti un'altra figura di uomo giovane e senza barba, ritto in piedi, si tiene con le mani fortemente attaccato all' arca, contro la quale sembra cacciato dall' impeto dei venti in modo, che il suo panneggiamento mette in rilievo, con molta verità e maestria, le forme del corpo, mentre una parte delle sue vesti è sbattuta a vortici contro l'arca. Ha il capo fasciato con un drappo e volge la testa verso chi guarda. Il movimento è pieno di verità e naturalezza, ed il suo panneggiamento è trattato in modo grandioso, e con uno stile scultorio, quale troviamo in Donatello e in Andrea del Castagno, come pure, ma sviluppato in sommo grado, nelle opere di Michelangelo. Nell'acqua vedonsi di nuovo altri animali che cercano salvarsi a nuoto, mentre vi galleggiano arnesi domestici, in mezzo ai quali è notevole

una figura d'uomo nudo col capo cinto da un panno a più giri, che, pieno d'angoscia, si solleva per metà dentro una botte.

Sul davanti della pittura è una giovane donna vestita, rappresentata di schiena, con in capo un berretto a guisa di larga ciambella a colori bianco e scuro, disposti a scacchiera.[1] Sta a cavallo d'una bufala e mentre tiene innanzi a sè, abbracciato pel dorso, un vecchio nudo,[2] volge la testa da un lato dove vedonsi due altre figure nude, la prima, per metà sommersa, la quale porta un gran cerchio formato di più pezzi a guisa di mazzocchio, attorno al collo. I capelli ritti sul capo dallo spavento, sono sollevati e spinti dinanzi alla fronte dal forte soffiare del vento. Stringe fra le mani un grosso bastone di forma eguale ad una clava, ed è in atto di difendersi da colui che, reggendo le redini, si stringe a un tempo con la sinistra al crine del cavallo sul quale, con la destra armata di spada, si fa innanzi minaccioso lottando contro l'impeto dell'acqua. Del cavallo non si scorgono che il collo e la testa, e dalla bocca aperta è manifesto lo sforzo che fa a reggere sè e il cavaliere, mentre vi si vede espresso il timore del pericolo di restare affogato.[3]

Tra essi vedesi un uomo nudo con un drappo at-

[1] Vedasi a questo proposito la nota a pag. 30, ove si parlò del mazzocchio spesso ricordato dal Vasari.

[2] Il Vasari, nel vol. III, pag. 93, ricorda questo gruppo con le seguenti parole: « l'estrema paura del morire in una femmina e in un » maschio che sono a cavallo in su una bufola, la quale, per le parti di » dietro empiendosi d'acqua, fa disperare in tutto coloro di poter sal- » varsi: opera tutta di tanta bontà ed eccellenza, che gli acquistò gran- » dissima fama. »

[3] Anche queste due figure sono particolarmente ricordate dal Vasari, a pag. 93, del vol. III, con queste parole: « Dimostrovvi ancora vari affetti umani: come il poco timore dell'acqua in due che a cavallo combattono. »

torno alla testa, il quale tenendo le mani strette alle gambe, manifesta quanto sia affaticato e come a stento si regga sull'acqua. Dall'altro lato scorgesi ancora una parte dell'arca, alla finestra della quale è affacciato Noè con lunga barba, col capo coperto da un alto berretto e vestito di tunica con manto. Tenendo la mano sinistra appoggiata alla finestra, sta con altri attendendo, con espressione compiacente, l'arrivo della colomba che fuori dell'arca vola per l'aria verso di lui col ramo d'ulivo in bocca.

Più in basso, sul davanti e presso l'arca, è rappresentata una figura, grave di persona, attempata, vestita come Noè con tunica e manto a larghe pieghe, col capo fasciato da un drappo, ma senza barba. Tiene sollevato il braccio destro e pare intenta ad osservare i danni cagionati dal diluvio.

E quantunque per spiegare questa figura in ordine alla composizione, e per non pensare ad una bizzarria, si debba credere che il pittore abbia voluto rappresentare Noè fuori dell'arca; tuttavia la figura non è ritratta come quella affacciata alla finestra dell'arca e neppure ha gli stessi lineamenti. [1] Ai piedi di questa figura si

[1] La figura di Noè alla finestra dell'arca rassomiglia al ritratto di Paolo Uccello, quale ci è dato da Vasari nell'incisione messa innanzi alla biografia di questo artista e ricavato da quello fatto dall'Uccello stesso insieme con i ritratti di Giotto, Donatello, Antonio Manetti e Filippo Brunelleschi.

Questo dipinto intorno al quale avremo occasione di parlare altrove è oggi nel Louvre, ma in condizioni cattive, assai eguali a quelle in cui son ridotti gli affreschi di cui parliamo, per le quali riesce difficile riconoscere se, oltre il ritratto dell'Uccello e quello che il Vasari afferma di Dello Delli, ve ne sono altri. E perciò noi ci siamo domandati se la figura del vecchio in piedi, in vicinanza all'arca, sia il ritratto del Brunelleschi, e rappresenti il Manetti l'altra figura spinta contro l'arca che galleggia per l'acqua. Ad ogni modo è da deplorare che nè il Vasari nè altri abbiano lasciato ricordo, che noi sappiamo, delle persone rappresentate nel fresco del Diluvio, una volta che ci sembra evidente siano tutte figure ricavate dal vero.

tiene con le mani fortemente afferrato un uomo immerso nell'acqua, col capo fasciato da un panno, e rivolto all'altro quasi in atto di raccomandarsi per non esser lasciato sommergere. Presso questa figura vedesi sul terreno un putto annegato, ed è dipinta in prospettiva la figura del morto, ricordata dal Vasari,[1] alla quale un corvo becca gli occhi.

Solo con un paziente esame del dipinto e con le notizie lasciateci dal Vasari, illustrate dall'incisione che riproduciamo dal Rosini,[2] noi crediamo si possa avere un adeguato concetto del valore artistico di questo importante lavoro. La composizione infatti è bene ordinata, bene distribuiti e ricchi d'espressione sono gli episodi, varii e pieni di verità i movimenti di ciascuna figura, onde nell'insieme questa pittura può dare un'idea adeguata dei progressi fatti dall'arte per opera del Ghiberti, di Donatello e del Nostro, il quale mostra invero un paziente studio della natura colta da lui in ogni suo

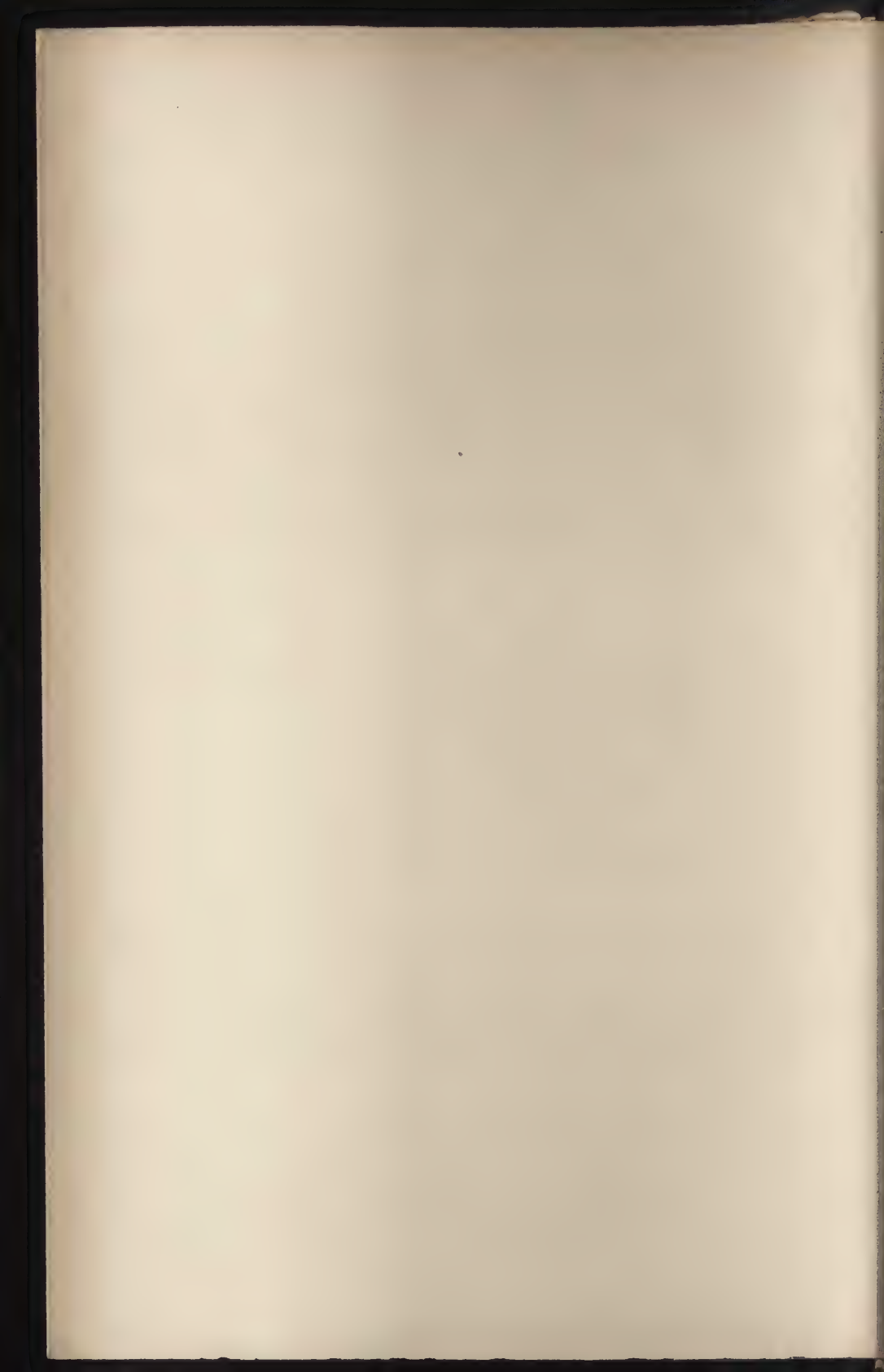
[1] Vedi il Vasari, vol. III, pag. 92: « Ed in iscorto fece in prospettiva un morto al quale un corbo gli cava gli occhi, ed un putto annegato; che per avere il corpo pieno d'acqua, fa di quello un arco grandissimo. » È certo che il Vasari poteva meglio di noi apprezzare il valore di questi lavori di Paolo, mentre ben poco rimane ora da vedere, sia pei danni del tempo, sia per quelli del restauro, che ha grandemente alterato il carattere del dipinto. La figura del putto, come gli scorci delle altre figure morte sono quasi del tutto ripassate con colore. Rinnovato del tutto è il corvo, come pure il terreno e porzione dell'arca colorita in giallo. Dall'altro lato molte altre figure sono ripassate, come per esempio il nudo nel fondo, a sinistra di chi osserva, rappresentato curvo e in atto di tenersi il capo con le mani, quasi preso da spavento per lo scoppiare del fulmine. Nè vanno esenti da ritocchi le altre figure ed il rimanente del fondo, compreso il cielo, come neppure la figura a cavallo, sul davanti, con la spada sguainata, nè l'altra nuda con la clava, tutte ripassate con colore. Tutta la pittura, insomma, fu deturpata da ritocchi che sarebbe troppo lungo l'indicare. Le figure sono dipinte con terra verde, ma il cielo qui, come altrove, è lumeggiato in rosso, mentre l'arca, la terra, gli attrezzi e gli utensili sono di colore giallastro.

[2] *Storia della Pittura*, Tavola XXX.

aspetto con grande intelligenza e verità, ed interpretata con vivacità e vigoria.

Alla lotta affannosa di chi cerca salvamento, fa contrasto la serena espressione del salvato Noè, quando si affaccia al finestrino dell' arca; ai moti disperati e sconvolti di chi sta per perire od è stato travolto, fa riscontro la maestosa sicurezza della figura che, ritta in piedi sulla terra, pare stia misurando con l' occhio gli spaventevoli effetti di quel grande castigo e disastro. Ogni cosa infine par coordinata ad arte e rivela tutta la potenza d'invenzione dell' Uccello, la sua cognizione della natura e delle leggi geometriche e della prospettiva, applicate alle forme umane e allo scorcio delle parti. È tale lo studio posto in ogni particolare, che ci fa credere aver Paolo voluto affrontare in una sola volta tutte le difficoltà per vincerle, quella compresa della razionale disposizione della luce e delle ombre e della loro proiezione sui corpi in accordo con la prospettiva lineare.

In una parola, in questa grande e complessa composizione è quasi stato condensato ogni progresso fatto fin allora dall' arte fiorentina, superiore in quel tempo a quella d'ogni altro paese. Il quale sforzo non è meraviglia che abbia procacciata a Paolo Uccello la rinomanza di grande maestro, come attesta il Vasari; e noi per conto nostro siamo persuasi che lo stesso Michelangelo deve avere lungamente studiato l'importante lavoro e gli sia tornato alla mente allora quando volle riprodurre la stessa storia del Diluvio nella Cappella Sistina. Anche esaminando ora quanto rimane del dipinto di Paolo Uccello, è forza convenire che il soggetto vi fu trattato con stile più largo e con arte più matura che non nei primi suoi lavori. Quest'arte può dirsi sorella di quella di Andrea del Castagno, ma con minore volgarità nelle forme e nei tipi; arte nobile e profonda, che non ha

IL SACRIFICIO DI NOÈ.

certo potuto sfuggire allo studio e all'educazione del Signorelli e di Michelangelo.

Nell'affresco più in basso, ora quasi del tutto perduto, Paolo rappresentò il « Sacrifizio di Noè » dopo l'uscita dall'Arca. Di questa storia il D'Agincourt ci dà l'incisione nella sua tavola CXLVI. Ancora si distingue la figura in iscorcio del Padre Eterno col capo cinto dell'aureola, per metà ravvolto fra le nubi e vestito con larga tunica cinta ai lombi, rivolto al basso, con le braccia allungate e le mani aperte dirette verso l'Arca, presso la quale si compie il sacrifizio.

Inferiormente si distingue appena una parte dell'altare messo in prospettiva, su cui arde il fuoco: scorgonsi poche tracce dei contorni delle figure di Noè, dei figli suoi e delle donne che stanno inginocchiate intorno, come anche del cielo con l'arco baleno e dell'Arca aperta, la quale, secondo il Vasari, era « tirata in prospettiva, con gli ordini delle stanghe nell' altezza partita per ordine, dove gli uccelli stavano accomodati, quali si veggono uscir fuora volando in iscorto di più ragioni. »[1] Più in basso vedonsi le traccie dei contorni degli animali di diverse specie.

Lo stesso Vasari, scrivendo della figura del Padre Eterno, giustamente osserva come fosse fra tutte la più difficile ad eseguirsi « perchè vola col capo in scorto verso il muro, ed ha tanta forza, che pare che il rilievo di quella figura lo buchi e lo sfondi. »[2]

Un tale scorcio ci richiama alla memoria un altro fra i più audaci tentati in quel periodo; ed è l'Angelo che apparisce a Costantino in uno degli affreschi di Pier della Francesca in Arezzo, come a suo luogo ricorderemo.

Anche dell' ultimo dipinto che rappresenta l' « Ub-

[1] Vedi Vasari, vol. III. pag. 93.
[2] Ivi, pag. 93.

briachezza di Noè » dobbiamo deplorare la stessa cattiva conservazione degli altri; ma con l'aiuto d'una debole incisione pubblicata nell'*Etruria Pittrice*, cercheremo di ricostruirlo alla meglio per poterne discorrere. Coperta in parte dalle vesti, vedesi in scorcio la figura di Noè steso per terra in modo da presentare per prima cosa a chi guarda, le piante dei piedi e per ultimo la testa. Una gamba è alquanto ripiegata, mentre l'altra è distesa. La mano sinistra è abbandonata sul petto, e dietro di lui rappresentato di fronte, vedesi con le braccia mezzo sollevate, un po' inchinata da un lato e con le gambe alquanto aperte, la figura d'uno dei figli di Noè, quasi in atto di meraviglia. Da un lato, di profilo, il figlio Cam accenna con moto di spregio al padre coll'indice della mano destra. Dall'altro lato e sul davanti, rappresentato quasi di schiena, ma col capo rivolto a chi guarda, con una veste fra le mani, il terzo figlio s'avvicina al padre a ritroso onde coprirne la nudità. Per quanto possa giudicarsi dalle parti che son rimaste e specialmente dalla figura di Cam, conviene riconoscere che le forme, i caratteri del panneggiare sono condotti nella maniera larga e grandiosa del Masaccio e nella forma scultoria del Donatello. Vestono una tunica fermata alla vita da una cintura, e due di essi portano sopra il mantello. Hanno calzari ai piedi e attorno al capo un drappo girato a guisa di turbante. Nella figura di Cam, afferma il Vasari, esser rappresentato Dello, pittore e scultore fiorentino. [1]

La scena è immaginata dentro una capanna aperta sul davanti e sostenuta da fusti d'albero. [2] Racconta il

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 51. Pare che dalla figura di Cam abbia il Vasari ricavato quello da lui fatto incidere e pubblicato insieme con la biografia di Dello Delli.

[2] Se bene si osserva, sembrerà di vedere nel fondo, di profilo, la figura di Noè col bastone in mano in atto di camminare.

Vasari che l'Uccello fece in questo dipinto e « parimente in prospettiva una botte che gira per ogni lato; cosa tenuta molto bella: e così una pergola piena d'uva, i cui legnami di piane squadrate vanno diminuendo al punto. » Ma, soggiunge poi, che « ingannossi, perchè il diminuire del piano di sotto, dove posano i piedi le figure, va con le linee della pergola, e la botte non va con le medesime linee che sfuggono: onde mi sono maravigliato assai, che uno tanto accurato e diligente facesse un errore così notabile. » [1] È fuor di dubbio che per quanto ridotto male e ridipinto, tuttavia si vedeva alcuni anni sono ancora abbastanza da poter constatare, se non misurare, l'impulso che l'opera di Paolo Uccello diede al progresso dell'arte. E lo stesso Vasari lo conferma con le parole « onde fu non pure allora ma oggi grandemente lodata. » [2] Se, come afferma il biografo aretino, Paolo ritrasse Dello nella figura di Cam, siccome questa ha le forme d'un uomo maturo ed ora sappiamo che andato in Spagna non ritornò in Italia se non nel 1446, così troverebbe conferma quel che disse già lo stesso Vasari, cioè, che un tale affresco fosse stato dall'Uccello condotto a termine in quell'anno stesso.

Le pitture che continuano su questa parete son tutte rinnovate ed in parte mancanti; ma da quanto è rimasto si può riconoscere come la prima rappresenti la fabbrica della Torre di Babele, mentre nella lunetta vedonsi i

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 93. Una gran parte di questo dipinto, cioè metà della faccia colla parte inferiore della figura veduta di schiena e più della metà inferiore di quella di mezzo; la mano di Sem colla pittura del fondo compresa in questa parte, e tutta la figura di Noè furono rinnovate, come qua e là apparisce danneggiato il resto del dipinto.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 94. Dobbiamo però osservare, che dal tempo in cui fu dato a noi di poter studiare la prima volta questi affreschi, le condizioni d'essi sono assai peggiorate.

resti di quattro figure coperte da largo manto, la prima delle quali accenna col dito all' ingiù. Ma il colore di questa è divenuto tutto oscuro. Più in basso vedesi parte della figura d'un giovine, che, mentre fugge, si volta indietro col capo per guardare. Nel fondo è rimasta ancora la parte d'un loggiato, e questo, che sembra la parte meno guastata, ricorda la maniera delle pitture attribuite a Dello Delli, il quale lavorò sulle altre due pareti di questo chiostro, ugualmente dipinte con terra verde.

Ma quanto al ricercare se prima vi avesse già dipinto Paolo Uccello, sarà cosa di cui terremo parola nella vita di Dello.

Pitture nel chiostro di San Miniato.

Per le pitture che il Vasari narra eseguite dal Nostro in terra verde ed in parte a colori nel chiostro di San Miniato fuori di Firenze, con le vite dei Santi Padri e che si credono state ricoperte dalla calce, il Vasari stesso gli muove censura [1] per aver fatto « i campi azzurri, le città di color rosso, e gli edificj variati secondo che gli parve : ed in questo mancò, perchè le cose che si fingono di pietra, non possono e non deono essere tinte d'altro colore. » Ma lo stesso appunto almeno avrebbe dovuto essere in parte fatto anche per le pitture del chiostro verde, mentre noi vediamo da esse che Paolo Uccello usava siffatto metodo come acconcio espediente per meglio studiare le forme dei corpi anche nei particolari, e metterli in prospettiva onde ottenere quella verità d' azione che esso cercava di dare alla sua composizione : effetto questo che non avrebbe forse ottenuto, quando avesse voluto dare alle cose dipinte anche il loro colore naturale, bastando certo all'attività sua lo studio delle forme e quello d'applicare ai suoi concepimenti la geometria e la prospettiva.

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 90.

Il Vasari, narrando la vita dell' Uccello, si serve al solito della barzelletta o della narrazione aneddotica, col fine forse di rendere più accetto il libro; ed afferma che mentre lavorava nel chiostro di San Miniato « come timido ch' egli era » deliberò di non più continuare nè di farvi ritorno, per essergli venuta a noia l' ostinazione di quell' abate di volergli ogni giorno dare formaggio. Ma, se questo fosse narrato come prova della timidità dell' Uccello, noi veramente dubiteremmo della verità dell' aneddoto, poichè, argomentandolo dall' opere sue, a noi sembra che per contrario Paolo Uccello si rivelasse gagliardo di spirito e forte di tempra al pari di Donatello. E siccome l' aneddoto è dal Vasari narrato presso a poco nello stesso modo anche per altri pittori, così a noi sembra che davvero il buon Vasari abbia voluto far prova di fantasia, infiorando di tali racconti la sua narrazione, come era usanza del tempo suo, per allettare il lettore.

Tavola del Museo del Louvre.

In altro luogo racconta che, per essere l' Uccello persona culta, amava assai le virtù degli artisti, e dà come prova di ciò l'avere di sua mano dipinto una tavola, che tenne sempre presso di sè, nella quale ritrasse i busti di quattro dei più segnalati nell' arte sua, come Giotto, Donatello, Manetti e Brunelleschi, mettendo con essi per quinto il ritratto suo proprio.[1] E sembra che abbia voluto rappresentare col primo ritratto il primo e maggiore luminare della pittura, col secondo il migliore degli scultori; con quello del Brunelleschi il più ardito degli architetti, mettendo il suo proprio per la parte

[1] Questa tavola trovasi nel Museo del Louvre indicata col n. 514, ed il catalogo ci diceva che fu acquistata nel 1847 alla vendita del signor Steven per la somma di 1,467 franchi. Nel catalogo dell' anno 1883 si trova invece indicata col n. 165. « Catalogo Villot, n. 184. Collezione di Luigi Filippo. »

sua della prospettiva e della perizia nel rappresentare animali, e quello del Manetti, amicissimo suo, per significare la matematica, poichè con esso si trovava soventi a ragionare delle cose d'Euclide.[1]

Sembra anzi che il Vasari ricavasse da questa tavola i ritratti che pose innanzi alle biografie degli artisti ivi rappresentati.

Questa tavola che, nella prima edizione dell'opera sua, il Vasari attribuì al Masaccio, era ai tempi suoi in casa di Giuliano da San Gallo. Essa è ora talmente alterata dal ridipinto, che la prima impressione che se ne riceve si è che sia una vecchia copia d'un quadro fatto ai tempi del Pontormo; ma quando la si esamini con maggiore attenzione, si riconosce molto più antica ma ripassata con colori perfino nei nomi scritti sotto i ritratti.[2]

Tavola per la Confraternita del *Corpus Domini* in Urbino.

Paolo Uccello va nel 1468 da Firenze ad Urbino, dove dipinge una tavola per la Confraternita del *Corpus Domini*, come ci è attestato dalle date dei pagamenti a lui fatti nell'agosto ed ottobre di quell'anno, e la memoria che di lui ne fa Giovanni Santi nella sua *Cronaca rimata*.

Predella nella Galleria d' Urbino.

Non si sa qual fine abbia fatto quella tavola, ma noi abbiamo veduto in Urbino una predella colla storia dell' « Ostia profanata » o, in altre parole, col « Miracolo del Sacramento, » i caratteri della quale ci sembrano quelli di Paolo Uccello. Un tempo questa predella

1 Vedi Vasari, vol. III, pag. 97.

2 Descrivendo il Vasari questa tavola, chiama il Manetti col nome di Giovanni, mentre nella tavola è scritto Antonio Manetti e come tale lo ricorda lo stesso Vasari nella prima edizione. In quella edita dal Sansoni si trova, in nota a pag. 216 del tomo 2, che un matematico insigne di nome Giovanni e di cognome Manetti ignorasi che sia esistito; mentre è certissimo che in Firenze fu di quella famiglia ai tempi dell'Uccello un Antonio matematico, cosmografo ed architetto.

era unita alla tavola rappresentante la « Comunione degli Apostoli » dipinta nel 1474 da Giusto da Gand per commissione del Duca Federico; nel qual dipinto, oltre il ritratto del Duca avvi ancor quello dell'Ambasciatore Veneziano Zeno, presso lo Scià di Persia.[1] Quando noi abbiamo veduta questa tavola nella Chiesa di Sant'Agata, essa era collocata in alto su una delle pareti, ma senza che vi fosse unita la predella di Paolo Uccello. La quale invece trovammo con altri dipinti in una sala del Collegio dei R. P. Scolopi, annesso alla Chiesa; ma soppresse le corporazioni religiose, la predella passò con altri dipinti nella Galleria della città.

Questa predella contiene sei soggetti: nel primo è figurata la vendita dell'Ostia, fatta da una donna ad un banchiere;[2] nel secondo l'Ostia messa a bruciare insieme con la pisside in un braciere, dal quale trabocca il sangue che scorre sul pavimento e va oltre la soglia della casa, davanti alla quale vedonsi alcuni soldati in atto di abbattere la porta;[3] nel terzo l'Ostia ricuperata

[1] Vedasi quanto è detto nell'altro nostro lavoro *The early flemish painters*, London, John Murray, 1872, seconda edizione, a pag. 179 e seguenti; oppure vedi la traduzione francese *Les anciens peintres flamands* par O. Delepierre, annoté et augmenté de documents inédits par Alex. Pinchart et Ch. Ruelens, Bruxelles, F. Heussner Libraire, 1862.

[2] Da un lato, dentro una camera, vedesi il banchiere seduto dinanzi ad un banco, davanti al quale, con l'Ostia in mano, sta in piedi una donna. La luce entra da una finestra aperta, e in una parete vedesi una credenza aperta con dentro un libro chiuso. Dirimpetto alla finestra v'è una porta, mentre nella parete di mezzo trovasi il camino dal quale pende la catena, e sulla cappa vi sono tre stemmi gentilizi. La travatura è di legno ed il pavimento è a scacchi bianchi e scuri.

[3] Nell'interno di un'altra camera, simile alla prima, ma posta in prospettiva in altro modo, vedesi nel fondo un camino, sotto la cappa del quale è posto un treppiede con sopra un braciere contenente l'Ostia che abbrucia, e dalla quale sgorga sangue che vedesi scorrere sul pavimento. Da un lato, sul davanti, sta una donna figurata di profilo, la quale guarda verso la porta, tenendo in atto pensoso la mano sinistra al mento. Un fanciullo impaurito si stringe alle sue vesti, e più lontano un altro fanciullo maggiore del primo piange impaurito. Nel mezzo

è dal clero portata in chiesa processionalmente;[1] nel quarto la donna che ha rubata l'Ostia è condotta al supplizio.[2] Il quinto rappresenta un uomo ed una donna con due fanciulli, tutti legati ad un palo per esser bruciati dal fuoco che sotto v'è acceso;[3] il sesto ed ultimo rappresenta la donna distesa morta sul cataletto.[4]

sta il banchiere colle braccia abbassate e le mani aperte, sgomento dal pericolo di vedere atterrata la porta, oltre la quale si scorge una turba di soldati intesi ad abbatterla, mentre uno, fra altre guardie che portano sullo scudo le solite iniziali S. P. Q. R., cerca con una leva di smuoverla. Nel fondo vedesi un po' di campagna con un monte che stacca sull'azzurro del cielo.

[1] Nel mezzo, preceduto dal clero vediamo il Pontefice colla pisside in mano, avviato alla chiesa e seguito dai magistrati. Dentro la chiesa e presso l'altare avvi un sacerdote che sta aprendo il libro per compiere la cerimonia. La processione si svolge nella campagna, rotta qua e là da colline e da alberi, su uno dei quali vedonsi degli uccelli.

[2] La donna coperta da una veste nera e colla corda al collo, è seguita da guardie armate e a cavallo. Presso l'albero cui deve essere impiccata, vedesi un'altra volta la stessa donna fra guardie a piedi. All'albero è appoggiata una scala. Le guardie sono comandate da un capitano, il quale dà ordini, mentre con una mano tiene la spada dalla parte dell'impugnatura e coll'altra dalla punta. Dietro di lui sta un soldato armato con lo scudo portante le lettere S. P. Q. R.; ed in alto apparisce un angelo che accenna coll' indice la donna che attende il supplizio.

[3] Sono questi il gioielliere colla moglie ed i figliuoli, condannati vivi al fuoco. Da un lato e davanti ad essi vedesi lo stesso capitano a capo di guardie armate, rivolto ai condannati con lo stesso movimento quale nella storia antecedente. Dall'altro lato stanno altre guardie a cavallo, sullo stendardo d'una delle quali vedonsi le lettere S. P. Q. R.

La scena ha luogo nell'aperta campagna chiusa nel fondo da alcune montagne.

[4] Nel mezzo, vestita di rosso, vedesi la donna morta coi lineamenti contraffatti, il ventre gonfio, e la bocca spalancata. Due angeli si trovano presso il capo di lei, uno di profilo e alquanto inchinato sembra pregare mentre guarda la morta, l'altro di prospetto ha in mano la pisside. Dall'altro lato due demoni si sforzano di portar via la morta tirandola pei piedi e per la veste. Questa parte del dipinto ha sofferto danni e manca del colore. Il fondo è campestre ornato d'alberi con frutta.

Queste diverse storie sono dipinte su tavola dentro un finto rettangolo della forma d'una balaustra di legno color giallo che serve di cornice. L'una è separata dall'altra da una bassa, larga, attortigliata e scannellata colonnina, più stretta nel mezzo e nelle estremità ed avente

Ma queste storie rivelano l'opera d'un valente della scuola toscana quale era Paolo Uccello; le composizioni sono bene ordinate, nè mancano di naturalezza i movimenti delle figure, mentre ne sono varii sempre i tipi e le forme, pur restando una fedele imitazione del vero. Parecchie figure sembrano ritratti, fra i quali sono notevoli alcuni dal profilo sporgente, dalle forme magre ed asciutte, come sono scarne ed ossute le giunture e le mani, le quali hanno dita lunghe e soverchiamente appuntate.

Vi sono teste vedute di fronte, di forme larghe e piuttosto angolose; ma il contorno di ciascuna figura è molto netto e preciso, come largo e facile n'è il panneggiamento. Alcuna per forma, carattere e maniera ricorda altre figure rappresentate in una delle cappelle nel Duomo di Prato, dove il nome di Paolo Uccello fu insieme con altri ricordato.[1]

I cavalli ed i cavalieri hanno caratteri che ricordano molto da vicino quelli riscontrati nella finta statua equestre di Giovanni Acuto. Il colorito non è scarso di vigoria, le carni sono condotte con tinta calda giallognola ed i toni delle vesti sono forti e vigorosi. Ogni oggetto infine è reso in tutte le sue particolarità con mirabile nitidezza di forme e sicurezza di disegno.

Già abbiamo osservato in una nota, come codesta predella avesse in qualche parte patito danni per graffiature che tolsero via qua e là il colore, specie nel fondo e nella parte in cui sono dipinti i demoni. Dopo che fu portata nella Galleria della città, ebbe a patire un così male inteso restauro da non lasciar vedere quasi più

base e capitelli. La forma è assai fantastica, quasi prova novella dello studio che poneva l' Uccello a trovare con la geometria e la prospettiva motivi nuovi, strani e difficili.

[1] Vedasi il nostro vol. II, pag. 236 e seguenti.

nulla dell'originale pittura, la quale oggi può considerarsi per l'arte interamente perduta.

Allorquando l'Uccello si trovava in Urbino contava 72 anni d'età, e nell'anno successivo erasi infermato, come lo prova una Portata al catasto in Firenze, nella quale afferma sè d'anni 73; trovarsi inferma la moglie « Mona Tomasa di Benedetto Malifici; » avere suo figlio Donato 16 anni, ed egli essere impotente a più lavorare. [1]

Oggi infatti si conosce come egli morisse l'11 dicembre dell'anno 1475 e fosse sepolto, non già in Santa Maria Novella come vorrebbe il Vasari, ma in Santo Spirito nel sepolcro da suo padre Dono costruito per sè e suoi. [2]

Racconta il Vasari che la figlia di Paolo Uccello, chiamata Antonia, la quale è noto oggi che era nata nel 1456, sapeva disegnare. Essa moriva in Firenze ai 9 febbraio del 1491 suora carmelitana, ed è nel libro dei morti chiamata « pittoressa. » [3]

Lo stesso racconta ancora che la moglie dell'Uccello soleva dire, che il marito suo stava spesso l'intera notte allo scrittoio per trovare i giusti termini della prospettiva e lasciava a malincuore lo studio di essa, e soleva esclamare: « Oh che dolce cosa è questa prospettiva! » allorquando era chiamato a letto dalla moglie. E veramente, osserva a giusta ragione il Vasari, che se lo studio della prospettiva fu dolce cosa a Paolo Uccello, non fu essa per opera sua meno cara ed utile a coloro che in essa dopo di lui vi si sono esercitati. Qualunque sia la verità del racconto del Vasari, certo si è che le opere di Paolo stanno a dimostrare il lungo e paziente suo studio e la

[1] Vedi Gaye, *Carteggio*, op. cit., vol. I, pag. 147.
[2] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tomo II, pag. 217 in nota.
[3] Vedi Vasari, ivi.

grande utilità che pei risultati ottenuti da lui n'ebbero a ricavare gli artisti successivi.[1]

Dei molti lavori suoi ben poco è rimasto, quando se ne tolgano le tavole ed i dipinti a fresco già ricordati e molto male ridotti, vuoi dall'azione del tempo, vuoi dal restauro.[2]

Galleria di Monaco di Baviera.

Nella Galleria di Monaco di Baviera era attribuita a Paolo Uccello una tavola con « San Girolamo, » i caratteri della quale la dimostrano lavoro d' un seguace della maniera di Fra Filippo Lippi.[3]

Galleria di Prato.

Un ritratto in grandezza naturale del « Cardinale Niccolò da Prato » che trovasi col n. 10 nella Galleria della stessa città, è pure attribuito a Paolo Uccello, mentre è evidente che tal pittura appartiene a medio-

[1] Vedi Vasari, tomo III, pag. 99.

[2] Le pitture perdute di Paolo Uccello, e delle quali facciamo memoria, sono le seguenti. L'Albertini ricorda nel suo *Memoriale* nella chiesa di Santa Maria Maggiore, « una tavola di Masaccio; la predella e l'arco di sopra è di Paolo Uccello. » Ed il Vasari, a pag. 90 del vol. III, dice: « lavorò (Paolo) in Santa Maria Maggiore una Nunziata in fresco, in una cappella allato alla porta del fianco che va a San Giovanni. E dipinse alcune colonne che scortano per via di prospettiva, le quali ripiegandosi rompono il canto vivo della volta dove sono i quattro Evangelisti. » Il Richa (op. cit., vol. III, a pag. 281) nota pure la pittura di Paolo in Santa Maria Maggiore in un pilastro a sinistra della porta. Così non si vedono più gli altri dipinti che fece Paolo nello Spedale di Lemmo; nè le due figure che erano nel monastero di donne in Annalena; nè le storie di San Francesco in Santa Trinita; nè gli affreschi « di verdeterra ed in parte coloriti » con le vite de' Santi Padri, nel chiostro di San Miniato fuor di Firenze, i quali vennero poi imbiancati; nè entro la chiesa del Carmine, nella cappella di San Girolamo de' Pugliesi, la pittura del dossale di San Cosimo e Damiano; nè le tele con alcune storie di animali che vedevansi in casa Medici; nè la storia di San Tommaso che a Cristo cerca la piaga, che fece sopra la porta di San Tommaso in Mercato Vecchio. (Confr. per tutto ciò il Vasari, vol. III, pag. 89 e seguenti, e di nuovo, vol. IX a pag. 290).

[3] Galleria di Monaco, gabinetto XIX, indicata col n. 541 nel Catalogo dell'anno 1845. Nel catalogo dell'anno 1868 è indicata, col n. 1149, come lavoro della scuola fiorentina del secolo XV. Con tale denominazione trovasi pure ricordata nell' ultimo catalogo di quella Galleria col n. 1000.

crissimo artista di tempo posteriore, quando non si debba credere una copia, se mai un giorno potesse essere dimostrato che veramente il Nostro ebbe ad eseguir l'originale ritratto di quel personaggio.

Palermo.

Nella raccolta del Duca della Verdura a Palermo, è pure attribuito a Paolo Uccello un quadro con la mezza figura della Vergine che regge fra due angeli il Bambino sopra una tavola, mentre stanno sul davanti la figura d'un giovine con un fiore in mano e nell'alto la mezza figura del Padre Eterno.

I caratteri del dipinto però, se lo dimostrano di scuola fiorentina, lo designano anche come lavoro d'un seguace di Fra Filippo Lippi, del Baldovinetti o dei Peselli; e potrebbe essere del Graffione di cui terremo parola nella vita del Baldovinetti.

Tavole appartenenti al pittore americano Charles Caryl Coleman.

Abbiamo per ultimo da ricordare due tavole, alte ciascuna m. 0,60, larghe m. 2,15, rappresentanti l'una « La presa di Pisa » fatta dai Fiorentini dopo che le ebbero dato l'assedio sotto il comando dei condottieri Luca del Fiesco, Sforza da Cotignola, Micheletto e Tartaglia, mentre era stato Gino Capponi l'anima dell'impresa;[1] l'altra « La battaglia di Anghiari » vinta nel 1440 dai Fiorentini, comandati da Micheletto, Attendolo Sforza e Pietro Gian Paolo Orsini, contro Niccolò Piccinino che era alla testa delle armi del Duca di Milano.[2] Questi dipinti sono veramente interessanti, sia per le vedute delle città che vi sono rappresentate, sia pel modo con cui sono figurati gli accampamenti secondo l'uso di quel tempo, sia finalmente per lo sfarzo e la ricchezza dei costumi signorili.

In una di queste tavole, nel secondo piano a destra di chi osserva, è figurata la città di Pisa quale

[1] Cfr. Muratori, *Annali d'Italia*, tomo IX, pag. 29 e 36.
[2] Cfr. *op. cit.*, tomo IX, pag. 186.

era in quel tempo, con le sue mura e le sue torri. Tra i monumenti si riconoscono la cupola del Duomo e la torre inclinata. La città è circondata dal fiume Arno che entrandovi la divide in due parti. I vincitori piantano già sulle torri la bandiera col giglio, stemma di Firenze, dopo aver abbassato lo stendardo pisano. I guerrieri a cavallo armati di lancia entrano dalle porte, ed alcuni portano, infilate nelle larghe lancie, pagnotte di pane. Nel mezzo del quadro, al secondo piano, si vedono alcune donne con fanciulli che vanno al campo nemico, ed altre che ne ritornano impaurite, con le braccia legate dietro le spalle e con le sottane tagliate, e quindi ignude dai fianchi in giù, respinte a quel modo dal campo nemico.

La città è circondata da accampamenti e da guerrieri per la maggior parte a cavallo ed armati di lancia. Alcuni cannoni sono posti sul suolo, rivolti verso la città di Pisa. Sul davanti del dipinto vedesi in parte una ricca tenda, che dovrebbe esser quella d' uno dei comandanti de' Fiorentini, il quale trovasi a cavallo dinanzi ad essa (a sinistra di chi osserva) rivolto ai suoi guerrieri su cavalli bardati, armati di lancia, preceduti da uno che porta la bandiera col giglio nel mezzo. Essi vengono dalla città di Firenze, la quale è rappresentata nel fondo a sinistra del quadro. Davanti ai guerrieri avvi un fantaccino armato seguito da un cane. Di Firenze se ne vede da lontano una parte solamente; il ponte detto le Grazie sul fiume Arno e l'oratorio che vi era a quel tempo.

Fra i fabbricati scorgesi una torre, forse quella del così detto Bargello, ossia Palazzo, un tempo del Podestà e la cupola del Duomo, di cui vedesi soltanto una parte all'estremità del quadro. Il fiume Arno, prima di entrare in Pisa, gira serpeggiando nella vallata tra i

colli, e sulla cima di monti, come pure nella valle, si innalzano i castelli. Dalla porta di Santa Croce vedonsi parecchie mule portar sacchi, scortate dai loro condottieri, mentre alcuni bovi tirano carri. Sul davanti, dall'altro lato della tenda del generale, v'è un altro forte nucleo di guerrieri a cavallo, uno dei quali veduto di schiena, con la destra alzata fin sopra il capo e impugnando il bastone, minaccia di vibrare un colpo al vicino, mentre il cavallo con le gambe di dietro sollevate dà calci. Lì presso vi sono alcuni servi, uno dei quali incurvato tiene con le mani una delle tre corbe ripiene di pane, ed un altro, pure incurvato, abbraccia uno di quei sacchi che sono posti ritti sul terreno, facendo atto di sollevarlo o di porlo in terra. Poco più indietro son fermi tre muli, il primo quasi di fronte, presso il quale sta il servo che dal basto dell'animale scarica un sacco. Un secondo vedesi quasi di scorcio, rivolto dal lato opposto, col suo conduttore a fianco. Un terzo mulo, veduto di schiena, è poco distante dagli altri due, e col carico di due sacchi sul dorso muovesi verso Pisa. Presso questo gruppo e più a sinistra, due guerrieri a cavallo, veduti di schiena, portano l'uno lo stendardo coll'insegna del giglio, l'altro lo stendardo avente il leone, e si avviano verso la città. Pure presso al gruppo dei muli, ma dall'altro lato, sono due cannoni posti sul terreno e puntati contro Pisa: vicino a questi è rappresentato un'altra volta un gruppo di molti guerrieri a cavallo, tra i quali uno ha messo al galoppo il destriero. Tutte le figure che sono di profilo, giunte vicino al gruppo dei muli coi condottieri, si fermano. Altri gruppi di guerrieri a piedi ed a cavallo stanno nel secondo piano, ed altri più da lungi nel campo presso le tende intorno alla città.

Nella seconda tavola, rappresentante « La battaglia d'Anghiari » vedonsi sul davanti a sinistra di chi osserva,

presso un ponte sotto cui scorre il fiume Arno, molti guerrieri a cavallo, due dei quali visti di tre quarti, sono rivolti ad un terzo come in atto di parlare. I tre guerrieri davanti al gruppo, veduti di schiena, uno dei quali porta lo stendardo con fiamme in cerchio nel mezzo, un altro la lancia, sono rivolti ai guerrieri a cavallo che loro stanno di contro con le lancie sollevate, in mezzo alle quali distinguonsi lo stendardo con la biscia, stemma dei Visconti, ed un secondo stendardo con lo stemma di un lupo cerviero in mezzo a raggi di luce. Da un lato, avanti a tutti, un fantaccino con lo scudo e la lancia si muove frettoloso verso la città fortificata, nella quale sta per entrare un guerriero a cavallo. La città è posta alquanto indietro ed ha sulla porta l'arme de' Visconti, mentre sulla cima, vicino ai merli, è scritto ELBORGHO (cioè Borgo San Sepolcro). Dinanzi alla città è schierata una compagnia di guerrieri a piedi ed armati di lancie. Più indietro, in vicinanza agli alberi che sono nel fondo, vedesi un altro corpo di guerrieri a cavallo armati con lancie e forniti di stendardi simili a quelli già descritti. Nel mezzo, in lontananza, tre guerrieri a cavallo corrono verso una città, sulla porta della quale sta scritto: CITA · DI · CASTELO. Il fondo è tutto circoscritto da monti, sulla cima de' quali, specialmente a destra della detta città, s'innalzano alcuni castelli. Un fiume scorre per la vallata, e presso al ponte già accennato; sul davanti due guerrieri a cavallo passano a guado, abbandonando la mischia, mentre un capitano a cavallo col bastone del comando alzato, si volge a loro rampognandoli. Vicino alla riva ve ne sono alcuni armati di spingarde e rivolti ove più ferve la battaglia, l'uno dei quali porta gli stendardi già ricordati, e l'altro di contro quelli col giglio di Firenze e con le chiavi, o coi melograni e le onde, o con rose entro un cerchio di onde

raggiato. I combattenti mostrano molto accanimento: forte è la mischia, ed il suolo è cosperso di armi, di guerrieri caduti da cavallo e stesi in più modi sul terreno, di cavalli caduti, o che stanno per cadere; tra i quali ve n'è uno supino veduto per la parte di dietro con le gambe dinanzi piegate e quelle di dietro sollevate. Due guerrieri a piedi sono figurati a destra, sul davanti della mischia, e uno spinge la lancia tra il capo ed il collo d'un cavallo che sta per stramazzare a terra, l'altro con la balestra tira la freccia. Dietro al comandante che par che rampogni, come abbiamo detto, due guerrieri che passano il fiume, altri guerrieri a piedi tirano freccie contro il nemico. Dall'altro lato, a destra di chi osserva, di nuovo un ponte sull'acqua; più da lungi due guerrieri corrono verso il luogo della mischia ed un cannone posto in terra sta rivolto contro il nemico. Il fiume girando all'intorno, circoscrive il luogo ove accade il combattimento. Sul davanti, al di là dell'acqua, alcuni fantaccini ritti con in mano o la lancia o la balestra o la spada, sono rivolti a guardare il combattimento. Da questo lato al di là del fiume, pure a cavallo, sta ad osservare il comandante dei Fiorentini col bastone del comando nella mano ed appoggiato alla gamba, e seguìto da un cardinale anch'esso a cavallo e da guerrieri con le lancie sollevate, tra i quali uno che porta l'àsta sormontata dalla croce, ed altri cogli stendardi col giglio, stemma di Firenze, con le chiavi incrociate, o con le onde ed i melograni; mentre l'esercito del Piccinino, parte a cavallo e parte a piedi, si ritira cogli stendardi spiegati in una città con mura e torri merlate, sulla porta della quale avvi lo stemma col giglio. Un gruppo di giovani donne sta alle falde d'un colle con sulla cima un castello, ed alcune portano in capo, altre sono in atto di prendere degli otri ripieni.

Ci siamo ricordati d'aver veduto molti anni or sono nella Galleria del Monte di Pietà in Roma questi due dipinti, e difatti nel catalogo del 1857 sono indicati sotto il n. 480 e 481 come opere di Piero della Francesca; attribuzione che non regge alla critica, perchè la maniera non è quella di Piero.

Il possessore dei due quadri, signor Charles Caryl Coleman (un pittore americano), li ritiene con più ragione lavori di Paolo Uccello.

Però a noi è sorto qualche dubbio, perchè mentre ci sembrò di riscontrarvi una rassomiglianza con le opere di Paolo Uccello, bene osservando, i caratteri e il modo di disegnare, come di colorire, a noi par che ricordino anco la maniera dei Peselli.

Quanto all'epoca in cui furono eseguiti i due dipinti, vedendo da un lato una piccola parte della cupola del Duomo fiorentino, e sapendo che l'anno 1436, ai 31 di agosto, fu celebrata la festa per la chiusura di essa,[1] è evidente che dopo quell'anno devono essere state fatte le pitture. E il Pesellino, come vedremo, essendo morto nell'anno 1457, poteva aver compiute le due tavole ricordate.[2] Ci duole che essendo andati per rivedere i dipinti, quel Signore era già partito per l'America portandoli seco.

[1] Vedi Cesare Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, Firenze per Barbèra-Bianchi, 1857, pag. 89-91.

[2] I dipinti soffersero inegualmente di pulitura in modo che in talune parti è stata posta allo scoperto la preparazione; ma non ci sembrò che fossero restaurate.

CAPITOLO TERZO.

DELLO.

Dello nacque intorno all'anno 1404 da Niccolò Delli farsettaio, e da Madonna Orsa sua moglie. La data della sua nascita è indicata però diversamente in tre Portate al catasto degli anni 1427, 1430 e 1433.[1] Afferma il Vasari che egli attese non soltanto alla pittura, ma anche alla scultura ed anzi principalmente a questa, poichè prima d'incominciare a dipingere fece in terra cotta nell'arco sulla porta della chiesa di Santa Maria Nuova in Firenze una Incoronazione della Madonna, e dentro la chiesa i dodici apostoli; sculture che noi abbiamo veduto invece essere state eseguite da Bicci di Lorenzo.[2] Ma che Dello fosse scultore è confermato da memorie trovate in Siena, che noi più innanzi ricorderemo. Ventenne appena, il dì 21 di novembre del 1424, dovette col padre e col fratello Simone emigrare a Siena per essere stato il padre suo condannato a morte in contumacia pel tradimento d'avere consegnata, nel 1424, ai soldati di Filippo Maria Visconti, duca di Milano, la

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 46 e seguenti, e le notizie date da G. Milanesi nel *Giornale storico degli Archivi*, 1860, Fasc. III, pag. 10-12 15 e 29, non che nel Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 147 e seguenti.

[2] Vedi il nostro volume II, a pag. 474-475.

rocca di Montecerro di cui era custode nella Romagna toscana.

Figura d'ottone per la torre del palazzo di Siena.

Dello cercò lavoro, e nel 1425 ebbe a fare una figura d' ottone detta dai senesi il Magia, e posta a suonare le ore in cima alla torre del palazzo.[1] Da Siena circa il 1427 passò col padre a Venezia, d'onde si fece inscrivere a Firenze ai 26 gennaio del 1433 nella matricola dei medici e degli speziali.[2] Cinque anni dopo passò in Spagna ed ebbe dimora in Siviglia col fratello Sansone, come risulta dalla Portata al catasto fatta nel 1442 dalla madre Orsa in Firenze, nella quale essa dice fra le altre cose di non avere avuto da 14 anni notizie del figlio Sansone dimorante in Siviglia.[3]

A quanto pare ebbe Dello assai fortuna in Spagna, dove, oltre il molto danaro guadagnato, s'ebbe il titolo di cavaliere. E sebbene non si conosca, dice il Vasari, quali opere particolarmente colà vi abbia eseguite, si deve credere che fossero bellissime, essendone ritornato ricco assai ed onorato.[4] Ma crede lo stesso Vasari che Dello sia passato a servire il Re di Spagna dopo avere lavorato a fresco in terra verde, nel chiostro di Santa Maria Novella, la storia d' Isacco quando benedice Giacobbe.

Freschi nel chiostro di Santa Maria Novella.

È questo il primo affresco che si trova nell' angolo a ponente della parete dirimpetto a quella su cui lavorò Paolo Uccello. Manca in molte sue parti dell' intonaco, e da quando il Rosini lo diede inciso nella sua *Storia*,[5] nuovi danni ebbe a patire dal tempo. Sotto un finto

[1] Vedi *Doc. per la Storia dell' arte Senese*, vol. II, pag. 290.

[2] 1432-33, XXVI *Ianuarii. Pro Dello Nicolai Delli pictore populi Sancti Frediani de Florentia.* Vedasi il *Giornale storico degli Archivi Tosc.*, 1862, III, 11.

[3] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 156.

[4] Vedasi Vasari, vol. III, pag. 49.

[5] Vedi Rosini, vol. III, pag. 244.

loggiato vedesi a sinistra Giacobbe che in atto reverente si presenta alla madre che gli stende le mani.[1]

Più in là, sotto l'atrio della loggia, è di nuovo rappresentata la madre seduta, alla quale si fa innanzi il figlio dalla cui testa irradiano raggi di luce. Più lontano, sopra un colle, vedesi una figurina con le braccia levate, mentre sul davanti a sinistra di chi osserva non vi rimane altro che la figura in ginocchio di Rebecca che manca di porzione delle braccia e d'altre parti. Manca inoltre tutta la figura d'Isacco; e del figlio che gli sta dinanzi in ginocchio non è rimasta che una piccola parte.

Nel fondo di questo gruppo tanto rovinato, vedesi una città cinta di mura, dentro la quale si alzano fabbriche in costruzione. Per quanto mutilato, questo dipinto fra tutti gli altri eseguiti sulle due pareti in continuazione a quelli condotti a termine da Paolo Uccello, ci apparisce ancora come uno dei migliori. La maniera che vi si riscontra si direbbe esser quella intorno alla metà del secolo XV, e di un mediocre scolare di Masolino. Come fu accennato, il Vasari ricorda questa sola opera di pittura fatta da Dello prima di partire per la Spagna, e sarebbe stato un lavoro che, secondo lui, avrebbe preceduto quelli eseguiti più tardi dall'Uccello. Le date però che abbiamo indicato, escluderebbero affatto che Dello avesse dipinto nel detto chiostro prima della sua andata in Spagna, ma solo dal 1446 al 1448, e cioè dopo esserne ritornato; laonde soltanto allora lo avrebbe ritratto l'Uccello, nella figura di Cam, in una delle storie di Noè.

[1] Vi mancano la spalla destra della donna, più della metà della testa col collo, e porzione della spalla destra del giovane. Manca inoltre di quest'ultima figura anco il piede destro con parte della veste; nè esiste più una gran parte della pittura nel mezzo, fino al gruppo che trovasi nell'altro lato dell'affresco.

D'altra parte è così povera l'arte che questo affresco rivela, che noi non possiamo credere perchè si dovesse, vivente ancora l'Uccello e il rivale suo in arte Andrea del Castagno, affidare a un pittore così mediocre la continuazione degli affreschi dal primo iniziati.

Volendo ammettere quel che dice il Vasari, e trovando nelle notizie ricordate come Dello, dopo avere fatta nel 1425 la figura di ottone per l'orologio del palazzo pubblico di Siena, lasciasse circa il 1427 quella città per andare a Venezia, ci sembra quasi lecito chiedere se invece non sia rimasto o almeno stato a Firenze in quel periodo che corre fra il 1425 ed il 1427. Per eseguire in terra verde un solo affresco a chiaroscuro non occorre molto tempo, il che nulla torrebbe che, tornato poscia nel 1446 dalla Spagna in Firenze, il ritratto suo fosse introdotto nell'affresco da Paolo Uccello che allora lavorava in quel chiostro.

Anche altri credono che Dello vi abbia lavorato, ed il Lanzi gli attribuisce parecchie storie, « tutte del medesimo gusto, rozzo veramente, e da crederlo seguace di Buffalmacco più che di Giotto. » [1]

Su ciò che afferma il Lanzi c'è un fondamento di vero; poichè se i caratteri della pittura descritta ce la dimostrano eseguita da fiacchi seguaci della maniera di Masolino, non è meno vero che nei lavori di Masolino si riscontrano anche alcune qualità che ricordano l'arte del secolo precedente.

Quello che a noi par certo si è, che nella serie dei dipinti di cui si discorre, più artisti dovettero aver mano; chè, se non mancano le composizioni d'un certo ordine ed anche d'un certo interesse pel modo nel quale furono concepite, non è meno vero quel che disse il Lanzi: che parecchie furono rozzamente eseguite.

[1] Vedi Lanzi, *Storia della Pittura*, op. cit., vol. I, pag. 57.

I dipinti eseguiti in continuazione di quelli di Paolo Uccello sono 24 e, come questi, furono lavorati con terra verde, ed egualmente disposti in due ordini. Essi rappresentano la continuazione delle storie ricavate dalla Genesi, [1] furono fatti a spese di Torino di Baldese, cit-

[1] Noi verremo ora ricordando queste storie, secondo l'ordine stesso tenuto nel Commentario alla *Vita di Dello* nel vol III, del Vasari, a pag. 51 e seguenti.

Entrati nel chiostro dalla parte della piazza, e volgendosi a sinistra, incominciano le storie, due per arcata.

I. *sopra*. Abramo per comando di Dio, preso tutto quello che possedeva, con Sara e Lot suo nipote, va in pellegrinaggio nella terra di Chanaan.

II. *sotto*. Iddio apparisce nella valle di Sichem ad Abramo, il quale edifica un altare nel luogo dove la visione eragli apparsa.

III. *sopra*. Abramo e Lot, usciti dall'Egitto, si separano, fatta divisione de' beni. Rissa tra i pastori delle greggie d'Abramo e quelli di Lot.

IV. *sotto*. Disfatta di cinque re. I quattro re vincitori menano schiavo Lot e i suoi. Abramo ricupera la vittoria e i prigionieri. Melchisedec dà ad Abramo pane e vino, e la benedizione.

V. *sopra*. Abramo accoglie in ospitalità tre angeli.

VI. *sotto*. Incendio di Sodoma. La moglie di Lot cangiata in una statua di sale.

VII. *sopra*. Ismaele cacciato insieme colla madre dalla casa di Sara, perchè egli scherniva il suo figliuolo Isacco.

VIII. *sotto*. Dio comanda ad Abramo di sacrificare Isacco. Sacrifizio d'Isacco.

IX. *sopra*. Morte di Sara. Abramo paga ad Efron, alla presenza de' figliuoli di Heth, il danaro del terreno per seppellirvi sua moglie.

X. *sotto*. Il servo d'Abramo parte per la Mesopotamia a cercar moglie ad Isacco. Rebecca dà da bere al servo, il quale le dona due orechini d'oro e due braccialetti.

Queste 10 storie sono evidentemente dipinte dalla stessa mano, e se in esse è desiderabile un migliore insieme, e minor rigidezza nel movimento delle figure e nel piegar delle vesti, rivelano tuttavia non pochi pregi all'occhio dell'intelligente, rispetto al concetto ed al sentimento che sono sempre più o meno felicemente espressi dai vecchi maestri.

XI. *sopra*. Rebecca condotta a casa d'Abramo: Isacco la prende in moglie. — Questo dipinto è per certo eseguito da mano diversa e più abile di quella che condusse le storie precedenti, mostrando un disegno più corretto, chiaroscuro migliore, verità di teste e scioltezza di panneggiamenti. Ha però sofferto molti danni.

XII. *sotto*. Morte di Abramo. — Questa pittura mostra una maniera

tadino e mercante fiorentino, il quale con testamento rogato il 22 luglio 1348, che conservasi nell'Archivio diplomatico di Firenze, lasciava a fra Jacopo Passavanti dell'Ordine dei predicatori, lire mille per far dipingere dopo la sua morte tutte le storie del vecchio Testamento.[1]

differente da quella della storia superiore, e simile a quella delle 10 precedenti.

XIII. *sopra.* Isacco prega per la moglie sterile. Rebecca partorisce Giacobbe ed Esaù. Esaù vende la sua primogenitura a Giacobbe per un piatto di lenti. — La mano che eseguì questa pittura dev' essere stata la medesima che condusse l' affresco sottostante, indicato dal n. XIV, ed attribuito dal Vasari a Dello. L'una e l' altra opera, malgrado i difetti già notati, sono per ogni ragione artistica le migliori di questa serie.

XIV. *sotto.* Rebecca consiglia Giacobbe a prender la benedizione del padre invece di Esaù. Isacco benedice Giacobbe invece di Esaù.

XV. *sopra.* Giacobbe incontra Rachele che tornava da pascer le greggie di suo padre. Labano si fa incontro in sulla porta a Giacobbe e lo abbraccia.

XVI. *sotto.* Giacobbe siede a mensa con Labano, e Rachele e Lia sue figliuole. Lia partorisce Ruben.

XVII. *sopra.* Rachele dà al suo marito Giacobbe la serva Bala per moglie, e Lia la sua schiava Zelfa, ond' abbia figliuoli.

XVIII. *sotto.* Giacobbe, dopo natogli Giuseppe, chiede a Labano di partirsene per casa sua. Giacobbe, separate le capre e le pecore, e i capri da' montoni di vario colore e macchiati, pone nei canali dove le pecore andavano a bere le verghe sbucciate.

XIX. *sopra.* Giacobbe fuggito nascostamente da Labano è da lui raggiunto presso il monte Galaad. Rachele ruba gl' idoli del padre. Dio apparisce in sogno a Labano, proibendogli di dire una torta parola a Giacobbe.

XX. *sotto.* Giacobbe è rampognato da Labano, il quale poi entra nella tenda di Lia e cerca gl' idoli.

XXI. *sopra.* Giacobbe, nel viaggio veduti gli Angeli di Dio, spedisce messi con doni ad Esaù.

XXII. *sotto.* Giacobbe prende seco le due mogli e gli undici suoi figliuoli, e passa il guado di Jabac. Lotta coll' Angelo. Incontrato Esaù con quattrocent' uomini, s' inginocchia dinanzi a lui.

XXIII. *sopra.* Giacobbe, edificata una casa a Socoth, innalza un' altare, dinanzi al quale invoca il fortissimo Iddio. Ratto di Dina.

XXIV. *sotto.* Simeone e Levi, figli di Giacobbe, fratelli di Dina, vendicano l' oltraggio entrando nella città e trucidando i maschi.

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 54, *Commentario della Vita di Dello.*

Invero non si riesce a spiegare come, avendo pronti i danari per siffatto lavoro, la volontà del testatore abbia avuto così tardo compimento, mentre il chiostro verde era stato fabbricato fra il 1334 ed il 1340.[1] E questo inesplicabile indugio ci fa anche pensare che tali dipinti fossero già stati eseguiti prima ancora che in quel chiostro fosse chiamato a lavorare Paolo Uccello. E come potrebbe essere probabile che già allora alcune delle antiche pitture fossero andate a male, così può darsi che fosse Paolo incaricato di rifarle; la quale ipotesi trova per noi un appoggio anche dal fatto che fra le storie dipinte da Paolo, se ne trova qualcuna che, oltre essere di merito molto inferiore alle altre, mostra pure una tecnica esecuzione molto diversa. E nuovo argomento è per noi l' altro fatto dell'essere sulla stessa parete, e in continuazione delle storie dipinte dall' Uccello, alcuni altri dipinti, l' ultimo dei quali, per essere in parte sfuggito ai danni del restauro od alla rinnovazione, richiama alla mente la maniera ed i caratteri appunto delle pitture ricordate sulle altre due pareti, tra le quali abbiamo veduto esservi anco quella che il Vasari attribuisce a Dello.

Il Vasari racconta ancora[2] che tornato Dello dalla Spagna a Firenze per ricevere la bandiera e la conferma dei privilegi conseguiti, ebbe un rifiuto, per remuovere il quale scrisse al Re di Spagna, dolendosi della patita ingiuria, ed il Re scrisse così caldamente alla Signoria in favore di lui, che questa, senza più alcun contrasto gli dava conferma e riconoscimento d' ogni cosa con provvisione del 1446, dalla quale s' apprende come Dello o Daniello ricevesse « le insegne della libertà e del po-

[1] Vedasi Aristide Nardini Despotti Mospignotti: *Il sistema tricuspidale e la facciata del Duomo di Firenze*, op. cit. pag. 143.

[2] Vedi Vasari, tomo III, pag. 49.

polo »[1] senza però che da essa abbiasi conferma del primo diniego affermato dal Vasari e la necessità dell' intervento, per toglierlo di mezzo, del Re di Spagna. Ma il Vasari aggiunge che Dello ritornando a casa a cavallo con le bandiere vestito di broccato e onorato dalla Signoria, fu per ischerno o per piacevolezza proverbiato passando per Vacchereccia, dove erano molte botteghe d' orefici, da certi domestici suoi antichi amici di gioventù. E ch' egli, rivoltosi dalla parte d' onde erano partite le voci, fece con le mani le fiche, passando oltre senza più far motto, in maniera che quasi nessuno se n'accorse e soltanto coloro che l' avevano uccellato.

Ma avvedutosi Dello da questo e da altri indizi come nella patria sua s' adoperasse ora contro di lui l' invidia, come, quando era poverissimo, la malignità, deliberò di far ritorno in Spagna. E scritto e avuta risposta da quel Monarca, ritornò d' onde era partito e fu ricevuto con gran favore.[2] Qualunque sia la fede che possa prestarsi ai particolari narrati dal Vasari, è certo però che Dello intorno al 1448 fece ritorno in Spagna.

Di lui adunque noi non avremmo se non l' affresco ricordato dal Vasari, il quale lavoro non giustificherebbe certo le lodi date dal Biografo aretino a Dello, anche se si volesse ammettere che fosse stato eseguito innanzi la sua prima andata in Spagna. Se poi il dipinto fosse stato condotto dal 1446 al 1447, quando cioè Dello avea fatto ritorno a Firenze, esso sarebbe stato veramente troppo povera cosa, specie in comparazione coi molti e importanti progressi fatti nel frattempo dall'arte fiorentina nei procedimenti tecnici e nello studio del vero e della prospettiva, nei quali l' Uccello anche negli af-

[1] Vedasi *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, op. cit., an. 1862, vol. III, pag. 27.

[2] Vedi Vasari, vol. III, pag. 49 e 50.

freschi di questo chiostro s'è mostrato uno dei più abili maestri. Nè ci repugna di credere che Paolo lavorasse ancora nel detto chiostro al giungere dalla Spagna del pittore Dello, e che anzi in tal modo egli avesse avuto occasione di ritrarlo, come narra il Vasari, nella figura di Cam.

Ritornato in Spagna, visse colà, secondo il Vasari, da gran signore, tenuto sempre in gran conto da quel Re, dal quale fu anche dopo morte fatto seppellire molto onorevolmente, e gli fu posta sulla tomba la seguente iscrizione.

DELLVS EQUES FLORENTINVS
PICTURÆ ARTE PERCELEBRIS
REGISQUE HISPANIARUM LIBERALITATE
ET ORNAMENTIS AMPLISSIMUS
H · S · E
S · T · T · L · [1]

Il Vasari però non ci lasciò scritto da chi abbia avuta l'iscrizione riportata, nè alcuno in Spagna ci seppe indicare il luogo dove Dello ebbe sepoltura. Nè valsero neppure le nostre diligenti ricerche per ritrovare o vedere in Ispagna qualche opera di questo artista fiorentino, come nulla ci fu pur dato di vedere dello *Starnina*. [2]

[1] Queste lettere sono interpretate nel modo seguente: *Hic sepultus est. Sit tibi terra levis.* Vedi Vasari, tomo III, pag. 50.

[2] Vedi il nostro vol. II, pag. 234 nota 1. L'autore del libro intitolato *Les arts Italiens en Espagne* dice che delle tante opere da Dello eseguite per Re Giovanni II, non resta che una sola pittura, segnata *Dello Eques Florentinus;* ma egli non ce ne riferisce il soggetto. Forse non è lontana dal vero l'opinione di coloro che, arguendolo dalla maniera, attribuiscono a Dello la pittura che rappresenta la battaglia della Higueruela, vinta sopra i Mori da Giovanni II nel 1431. Questa pittura, contenuta in un rotolo lungo ben 150 piedi, fu trovata, secondo narra il citato au-

Pitture di Dello in Spagna.

Dobbiamo poi riconoscere non esatto quel che disse il Vasari, che Dello cioè morisse di anni quarantanove, sapendo che esso nacque nel 1404 e che nella dedicatoria fatta dal Filarete del suo *Trattato d'architettura*, scritto fra il 1464 e il 1465, si afferma, discorrendo degli artefici che egli voleva adoperare nella costruzione dello *Sforziale*, ancora vivente Dello fra gli scultori con le seguenti parole: « mandai per un altro che era in hispagna il quale aveva nome Dello. »[1] Ma il Vasari racconta ancora come Dello di preferenza si fosse occupato per molti anni, con grande suo onore e profitto, di piccole pitture eseguite con molta grazia, sopra cassoni, spalliere e lettucci e sulle cornici da cui questi lavori erano circondati. Fra le altre cose ricorda come abbia dipinto a Giovanni de' Medici « tutto il fornimento di una camera; che fu tenuto cosa veramente rara ed in quel genere bellissima; come alcune reliquie, che ancora ce ne sono, dimostrano. E Donatello, essendo giovanetto, dicono che gli aiutò, facendovi di sua mano con stucco, gesso, colla e matton pesto alcune storie ed ornamenti di basso rilievo, che poi messi d'oro accompagnarono con bellissimo vedere le storie dipinte: e di questa opera, ed altre molte simili, fa menzione con lungo ragionamento Drea Cennini nella sua opera, della quale si è detto di sopra abbastanza.[2] E perchè di queste cose vecchie è ben fatto serbare

Mobili dipinti da Dello per Giovanni de' Medici.

tore, nella torre di Segovia, ai tempi di Filippo II. Ma lo stesso autore, reputando giusta l'asserzione del Vasari, inserita nella prima edizione delle sue *Vite*, che cioè Dello morisse nel 1421, tolse anche questa dal novero delle sue opere. A noi non fu dato, per quante indagini abbiamo fatto, d'avere in Segovia stessa nessuna notizia di questo o d'altro dipinto attribuito a Dello.

[1] Gaye, *Carteggio*, op. cit. vol. I, pag. 200 e seguenti.

[2] Vedi il *Trattato della pittura*, cap. 169 e seg., edizione di Firenze, 1859.

qualche memoria, nel palazzo del signor duca Cosimo n' ho fatto conservare alcune, e di mano propria di Dello; dove sono e saranno sempre degne d'essere considerate, almeno per gli abiti vari di quei tempi, così da uomini come da donne che in esse si veggiono. »[1] Ma di tutti questi lavori di cui discorre il Vasari, non uno è oggi ricordato in Firenze, nè i registri della guardaroba di casa Medici, nè altri scritti ne fanno menzione.[2]

Quando si debbano ammettere per vere tutte le affermazioni del Vasari, è chiaro che Dello avrebbe dovuto tenere in Firenze più lunga dimora di quella indicata dai ricordi che abbiamo, secondo i quali, partito Dello molto giovane da Firenze, non vi avrebbe fatto ritorno che nel 1446 per restituirsi in Spagna dopo due anni, senza che più ritornasse in Italia.

Sculture attribuite a Dello.

Quanto al lavori di scultura a lui attribuiti e che da lui si vogliono eseguiti in Santa Maria Nuova, noi sappiamo già che non sono suoi, ma di Bicci di Lorenzo. Nè conosciamo quale fine abbia avuto il Cristo morto in grembo alla Vergine, ricordato come esistente nella chiesa dei Servi,[3] e neppure sappiamo delle molte opere che il Vasari vuole eseguite da Dello un po' dappertutto in Firenze, come neanche degli affreschi in Sant'Agata a lui attribuiti dal Richa.[4] Per la qual cosa ci è lecito dire come tutte queste notizie intorno ai lavori di Dello lascino molto a dubitare circa la loro verità, e tanto da farci credere che siano stati confusi con quelli di Dello Delli i lavori d' altro artefice contemporaneo. Quando poi si fosse potuto provare essere di Dello la pittura che ab-

1 Vedi Vasari, vol. III, pag. 48.
2 Vedasi la nota 2 alla pag. 48 del Vasari, vol. III.
3 Vedi Vasari, tomo III, pag. 46.
4 Vedi Richa, *Chiese fiorentine*, op. cit., tomo V, pag. 258.

biamo veduta a Londra nella raccolta dell' ora defunto Barker, è certo che questa avrebbe giustificato la fama di valente data a Dello Delli nell' arte sua, e giustificati pur anche gli onori e il grado di cavaliere da lui ottenuti in Spagna. Nel tempo stesso però sarebbe confermato che nessuno dei chiaroscuri in terra verde nel chiostro di Santa Maria Novella può esser opera di lui.

Dipinto della Galleria Barker attribuito a Dello.

Il dipinto della galleria Barker è un tondo in tavola, con figure di un quarto circa della grandezza naturale. Rappresenta l' Adorazione dei Re magi con molto seguito di figure a piedi ed a cavallo, alcune delle quali sfarzosamente e variamente vestite alla foggia in uso nella metà del secolo decimo quinto. Da un lato, sul davanti, vedesi la capanna con sopra un pavone, e dentro stanno il bue e l' asino, mentre al di là sonovi alcuni camelli, uno dei quali è montato da un negro. Nel mezzo, dietro le figure, torreggia un pino, ed il fondo rappresenta una campagna coperta di ricca vegetazione e sparsa d'animali di varie specie. In lontananza vedesi un castello presso le rive d' un lago chiuso ai lati da montagne.

Ogni cosa ritratta dimostra uno studio coscienzioso della natura, e taluni scorci di figure a cavallo sono rappresentati con molta verità e intelligenza prospettica. Questa pittura, oscurata alquanto dal tempo, mostra la tecnica esecuzione d' un pittore verista della metà del secolo XV; nè vi sarebbe da meravigliarsi se si venisse a riconoscere essere opera di un artista uscito dalla scuola dei Peselli. [1] Il dipinto passò in questi ultimi anni dalla galleria Barker ad ornare la raccolta dei quadri

[1] Sembra che sia questo lo stesso dipinto che il dottor Waagen (*Treasures of art in Great Britain* op. cit. vol. III, pag. 3), ricorda nella raccolta del signor Maitland, e non menzionato in quella della raccolta Barker.

del Museo di Berlino, dove fu esposto da prima come opera di Francesco Pesello.

Ma il nuovo catalogo di Berlino osserva che, essendosi trovate tra i disegni del libro venduto dal Vallardi al Louvre come cosa di Lionardo da Vinci, alcune figure riconosciute della mano del Pisanello, i cui costumi ricordano quelli che vestono alcune delle figure in questo quadro, e così pure essendosi osservato che il modo di scorciare dei cavalli, rammenta quello che trovasi nelle medaglie dello stesso artista veronese, e che da lui usati sono stati pure alcuni motti, od iscrizioni le quali leggonsi sui finimenti dei cavalli, e sugli abiti o berretti delle figure (come per esempio AINSI VA LE MONDE — GRACE FAI DIE — HONIA BÕA IN TENPOR.), il dipinto già descritto è stato attribuito alla mano del veronese Pisanello, ed è indicato nella galleria di Berlino col n. 95 A.

CAPITOLO QUARTO.

ANDREA DEL CASTAGNO.

Contemporaneo di Paolo Uccello fu Andrea del Castagno, il quale non è meno noto per l'ingegno suo che per la violenza tradizionale del suo temperamento. Le sue pitture il dimostrano artista di considerevole forza, ma nello stesso tempo si riflette in esse la durezza e ruvidità del suo carattere. Con lo studio delle forme, dell'anatomia e della prospettiva anche Andrea del Castagno contribuì ai miglioramenti portati all'arte da quei pittori naturalisti, fioriti in quel tempo a Firenze. [1] Ed infatti il Vasari chiama Andrea eccellente e grande nella pittura e nel disegno. [2] Nato nel 1390 pochi anni prima dell'Uccello, e chiamato del Castagno dal villaggio di tal nome in quel di Mugello, [3] dove nacque e passò l'infanzia, essendo il padre suo Bartolommeo di Simone lavoratore e piccolo possidente

[1] Egli è chiamato Andrein da Giov. Santi nella sua *Cronaca rimata* (vedi Pungileoni *Elogio Storico di Giov. Santi*, pag. 73); Andreino dall'Albertini, *Memoriale*, op. cit. e Andreino degli Impiccati dal Filarete nella dedicatoria del suo *Trattato di Architettura* (ms.). (Vedi Gaye, *Carteggio*, vol. I, pag. 200 e segg. e G. Milanesi nel *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, (vol. VI, pag. 9, 1862).

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 139.

[3] *Giornale Storico*, ivi a pag. 2. La data della nascita di Andrea, il luogo ed il nome del padre, son denunziati da lui stesso nella sua prima Portata al catasto in Firenze dell'anno 1440.

del popolo di Sant' Andrea a Linari, nel contado di Firenze. [1]

Racconta il Vasari che « Essendo egli (Andrea del Castagno) nella prima sua fanciullezza rimasto senza padre, fu raccolto da un suo zio, che lo tenne molti anni a guardare gli armenti, per vederlo pronto e svegliato, e tanto terribile, che sapeva far riguardare, non solamente le sue bestiuole, ma le pasture ed ogni altra cosa che attenesse al suo interesse. Continuando, dunque, in tal esercizio, avvenne che, fuggendo un giorno la pioggia; si ambattè a caso in un luogo dove uno di questi dipintori di contado, che lavorano a poco pregio, dipingneva un tabernacolo d' un contadino: onde Andrea, che mai più non aveva veduta simil cosa, assalito da una subita maraviglia, cominciò attentissimamente a guardare e considerare la maniera di tale lavoro; e gli venne subito il desiderio grandissimo ed una voglia sì spasimata di quell' arte, che senza mettere tempo in mezzo cominciò per le mura e su per le pietre, co' carboni o con la punta del cortello, a sgraffiare e disegnare animali e figure sì fattamente, che e' moveva non piccola maraviglia in chi le vedeva. Cominciò dunque a correr la fama tra' contadini di questo nuovo studio di Andrea; onde pervenendo (come volle la sua ventura) questa cosa agli orecchi di un gentiluomo fiorentino, chiamato Bernardetto de' Medici, che quivi aveva sue possessioni, volle conoscere questo fanciullo. E vedutolo finalmente, ed uditolo ragionare con molta prontezza, lo dimandò se egli farebbe volentieri l' arte del dipintore. E rispondendogli Andrea, che e' non potrebbe avvenirgli cosa più grata, nè che quanto questa mai gli piacesse; a cagione che e' venisse perfetto in quella, ne lo menò con seco a Fiorenza, e

[1] Ebbe Andrea moglie, ma non se ne sa il nome, nè se gli facesse figliuoli. Vedi *Giornale Storico,* ivi.

con uno di que' maestri che erano allora tenuti migliori, lo acconciò a lavorare. »[1] Comunque sia di questa bella ed elegante narrazione del Vasari, un fondamento di vero può esservi, quantunque spesso il grande Biografo aretino abbia con varie forme raccontata la stessa cosa d' altri artisti.

Il Vasari in questo caso potrebbe avere attinto le notizie da fonte abbastanza credibile, e le condizioni tristissime in cui si trovava il giovane Andrea a Firenze verrebbero in appoggio al racconto.

Nella denunzia infatti al catasto del 1430, Andrea del Castagno dichiara di esser povero e per di più infermo, così da essere stato in quell' anno per quattro mesi tra lo spedale di Santa Maria Nuova e quello dei Pinzocheri, non avendo in Firenze nè casa, nè letto, nè masserizia alcuna, solo possedendo nel popolo di Sant' Andrea a Linari una casetta e due pezze di terra. Sembra però che col tempo migliorassero le condizioni sue, perchè negli ultimi anni della vita egli possedeva in Firenze una casa in via dei Fibbiaj, per la pigione della quale aveva litigio coll' inquilino Domenico di Nuto sensale, e in cui pochi anni prima di morire viveva in compagnia della moglie.[2]

Il Baldinucci lo fa scolaro di Masaccio,[3] mentre il Lanzi lo dice piuttosto imitatore di quella maniera ma più nella positura, nel rilievo e nel piegare de' panni, che nella grazia e nel colorire.[4]

Comunque, le opere sue lo rivelano un pittore che ritraeva la natura così come a lui casualmente si rappresentava, onde si può dire ch' egli ha battuta in arte la

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 140.
[2] Vedi *Giornale Storico* (vol. VI), pag. 2 e seguenti.
[3] Baldinucci, *Notizie* ecc., vol V, pag. 329.
[4] Lanzi, *Storia Pittorica*, vol. I, pag. 70.

stessa via seguita da Paolo Uccello e dai Peselli. Il suo disegno sicuro e lo stile fiero ed ardito, hanno grande affinità con quelli dell'Uccello, come lo dimostrano gli affreschi a Legnaja in casa Pandolfini, quello con la figura equestre di Niccolò da Tolentino in Santa Maria del Fiore ed il Cenacolo in Santa Apollonia; nei quali però il realismo si manifesta più volgare che non nei lavori dell' Uccello. Le forme sono rese con molta forza, e l'intelligenza del nudo è fecondata in lui dallo studio anatomico delle parti, come in Paolo Uccello, del quale ebbe, anche nel modo di panneggiare, quel carattere scultorio, che per forza ed ardimento tanto distingue ogni lavoro di Donatello; con cui forse, o per inclinazione naturale o per altro, fu anche legato in amicizia. Disse bene il Vasari quando chiamò Andrea « gagliardissimo nelle movenze delle figure, e terribile nelle teste de' maschi e delle femmine; facendo gravi gli aspetti loro, e con buon disegno »; se non che a ciò si potrebbe anche aggiungere ch' egli usò generalmente di tipi e di espressioni volgari; che trattò bensì le estremità con maniera franca ed ardita e con molta intelligenza anatomica, ma le fece troppo grandi e troppo rozze. Anche riguardo al colorito, benchè Andrea mostri sempre, come dice il Vasari, « grandissima intelligenza nelle difficultà dell' arte e massimamente nel disegno », non si può a meno di non ripetere qui la critica dello stesso Vasari, il quale scrive che « facendo » Andrea le sue opere « alquanto crudette ed aspre, diminuì gran parte della bontà e grazia di quelle, e massimamente una certa vaghezza che nel suo colorito non si ritrova. » [1]

E che di questo difettasse Andrea lo provano tutti

[1] Cfr. Vasari, vol. IV, pag. 141.

i lavori suoi, eseguiti sempre con una certa rozzezza di forme e con colorito alquanto crudo di tinte.

Crocifissione nel già Monastero degli Angeli in Firenze.

Due dipinti suoi, rappresentanti due Crocifissioni con santi, si trovano nel già Monastero degli Angeli in Firenze. [1] Quella nel primo chiostro ritrae in grandezza naturale Cristo in Croce con la testa abbassata; la Vergine e il discepolo Giovanni da un lato, San Romualdo, San Benedetto dall'altro, e la Maddalena prostrata ai piedi della croce.

La figura principale ha buone proporzioni, è ben studiata nel nudo nè è troppo volgare nell' espressione, sebbene sia sempre un tipo poco piacente, il quale ci ricorda il Redentore crocifisso, dipinto con la Trinità dal Pesello, che ora trovasi nella galleria Nazionale di Londra; [2] come anche fa pensare allo stesso soggetto rappresentato nella parte superiore della gran tavola dipinta da Pier della Francesca, la quale si trova nella chiesa dell' Ospedale d' Arezzo. E benchè il Della Francesca si mostri nelle opere sue pittore di maggiore ingegno, non è men vero che ha con Andrea molta affinità pel realismo di cui sono improntate le forme per lo studio del nudo, per l' espressione e il movimento delle figure, e pel modo di panneggiare e di rendere le pieghe; cose tutte che stanno a dimostrare come i due pittori avessero lo stesso intendimento, e nello studio della natura mirassero a raggiungere uno stesso fine. Affinità fra i due artisti trovasi anche nella tecnica del colorire rispetto alla pittura murale, mentre Pietro ne usava una diversa in quella sulla tavola. E la

[1] Benchè dal tempo del Vasari abbia questo monastero patito molte trasformazioni, sono queste tuttavia le Crocifissioni di cui parla a pag. 141 del suo quarto volume.

[2] Di questa tavola avremo occasione di parlare allora quando discorreremo del Pesello.

rassomiglianza fra i due pittori non solo si riscontra, nel tipo del Cristo morto, ma ancora nella figura alquanto volgare della Vergine addolorata, ritratta cogli occhi bassi e col capo appoggiato ad una mano. Anche più volgare è la figura dell' Evangelista, il quale, con le dita congiunte delle mani abbassate, è in atto di guardare mestamente la Madonna. San Romualdo, visto di profilo e con lunga barba, ha una mano sul capo, mentre si regge coll' altra ad un bastone e guarda il Crocifisso. Anche questi ha tipo e forma volgari, ma pure è figura piena di forza e d' energia. San Benedetto tiene nella destra la disciplina e, mentre appoggia la mano sinistra al petto, guarda il Crocifisso, pur mostrando espressione volgare e poca elezione di forme. Si riscontra invece più vivace movimento nella figura della Maddalena piegata e in atto di abbracciare la Croce. Che se nella figura di Cristo vedesi prevalere la ricerca e lo studio anatomico, non si trova però quella maggiore o minore volgarità d'espressione che osserviamo nelle altre figure, le quali oltre il tipo comune hanno giunture grossolane ed estremità sproporzionate con dita grosse, nodose e contorte nel movimento; difetti che sono più specialmente visibili nella figura di San Romualdo.

I panneggiamenti a larghe masse hanno forme angolose e contorni molto segnati e vigorosi. Il colorito giallastro-chiaro nelle carni ha ombre verdastre-terree ma trasparenti, mentre non fa buona impressione la tinta liquida e smorta data nelle vesti. Le figure staccano su fondo azzurro e posano sopra un terreno di tinta giallognola. L' esecuzione tecnica mostra una maniera franca e risoluta. [1] Questa maniera di dipingere a tinte liquide

[1] Nella parte di sotto, vicino alla croce, mancava una piccola parte della pittura coll' intonaco. Si dice che in questi giorni sia stato remosso il dipinto dalla parete e trasportato in una sala dell' Ospitale.

e con colori assai monotoni, ma di giusto valore nel tono della tinta locale, fu anche adoperata da Piero Della Francesca nelle sue pitture a fresco.

L' altra Crocifissione che abbiamo veduto nella quinta cella, o stanza del secondo chiostro, manca della figura della Maddalena; e rivela un eccesso di volgarità fatta peggiore dall' esagerazione data alle forme del Crocifisso.

Ai lati della croce sta con mesto atteggiamento, colle mani in atto di dolore e collo sguardo basso, la Madre, mentre il discepolo Giovanni colle mani incrociate sul petto guarda il Maestro, come lo guardano i santi Benedetto e Romualdo che vedonsi l' uno di profilo e l' altro quasi interamente di schiena.

La tecnica esecuzione è uguale nei due dipinti e nella maniera del colorire, sebbene il secondo sia assai più danneggiato dell' altro e molto alterato dall' umido della parete. [1]

Decorazioni nella Villa Pandolfini a Legnaia.

Ma Andrea si mostrò valente pittore nella decorazione d' una sala nella villa Pandolfini a Legnaia rappresentandovi, come ricorda il Vasari, molti uomini illustri. Primo a far cenno di queste pitture fu l' Albertini nel *Memoriale* (fol. 6) con le seguenti parole: « et le bellissime sale di Pandolfo Pandolfini è (*sic*) a Legnaia per mano di Andreino, con sybille et homini famosi fiorentini. » [2] Una sola parete conservava ancora

[1] In una nota del Vasari, vol. IV, pag. 141 si racconta che « questa pittura per molti anni fu creduta distrutta; ma un certo Fra Lorenzo converso, dilettante di Belle Arti, si accorse esser quella solamente imbiancata; onde con diligenza datosi a distaccare il gesso che la copriva, la fece rivivere. Per cambiamenti fatti nella fabbrica, rimane ora nella stanza della Camarlingheria ». Nell' *Etruria Pittrice*, alle tav. XIII e XXII si vedono due brutti intagli di questi due affreschi del Castagno. Anco il Richa, (*Chiese*, vol. VIII, pag. 174) li ricorda.

[2] Vedi anche Vasari, vol. IV, pag. 141. Ridotta la villa a casa colonica e divenuta proprietà del marchese Rinuccini, più non si pensò

le pitture, le quali successivamente trasportate su tela furono collocate nei magazzini di deposito delle R. Gallerie, e poscia trasportate in una sala del Museo Nazionale e di là nel Refettorio dell' ex monastero di Sant' Appollonia.

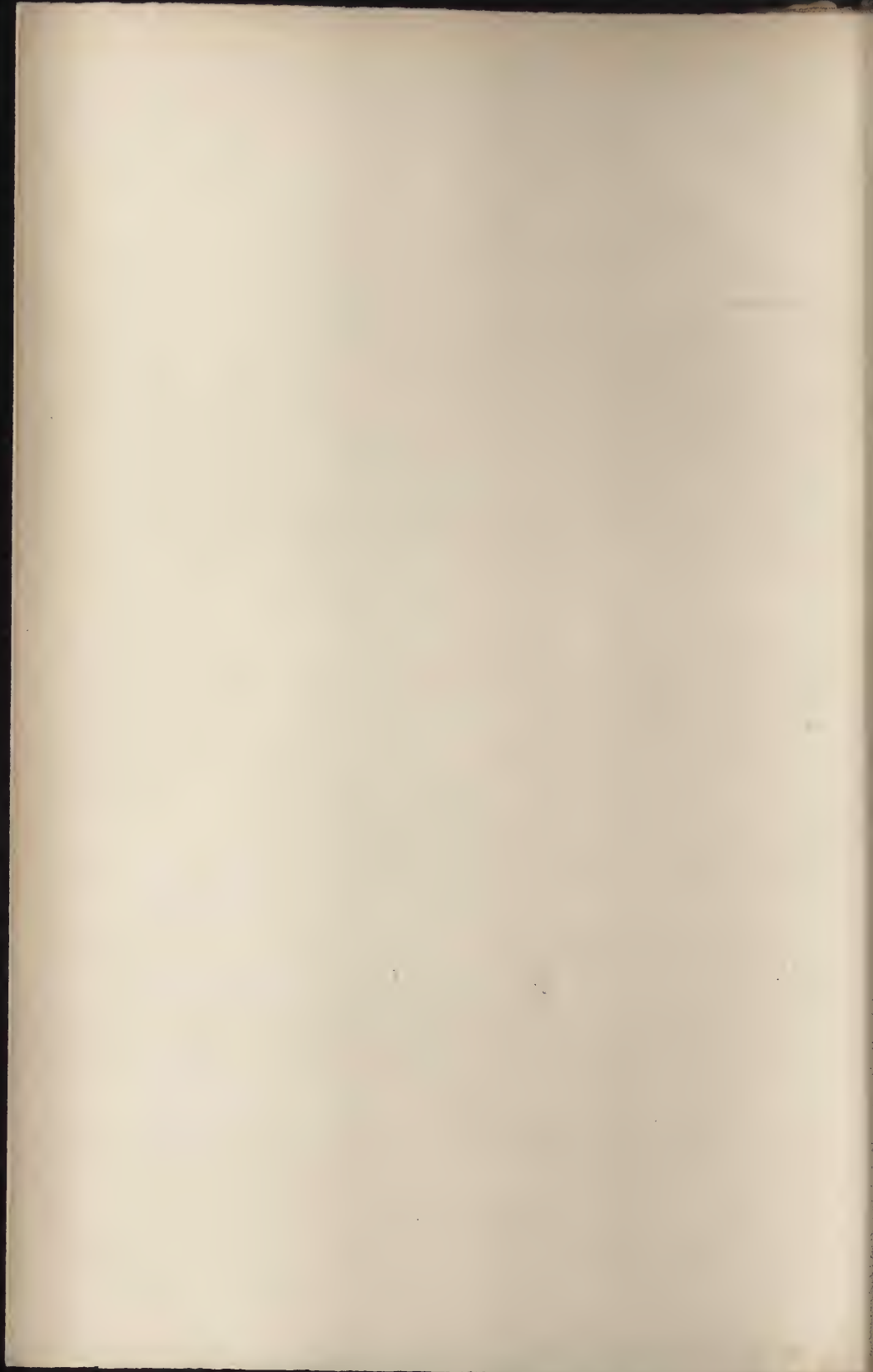
Originariamente le figure erano dipinte sopra un finto basamento marmoreo, entro riquadri, su di una parete a finta architettura con pilastri, basi e capitelli sostenuti da un cornicione con fregio di putti che portano festoni di frutta, di bello stile del Rinascimento, in cui Andrea si mostra imitatore dell' architettura classica antica. È naturale che, tolti dal loro posto i soli riquadri contenenti le figure e portati altrove, essi abbiano perduto assai del loro effetto; come perdono sempre tutte le pitture remosse dal luogo pel quale l' artista le ha pensate ed eseguite. [1]

Le figure in proporzioni maggiori del naturale rappresentano uomini insigni. La prima è quella di Filippo Spano che, veduto di fronte, si mostra franco e forte sulle gambe, e guarda fieramente dinanzi a sè, mentre tiene con ambo le mani la spada in modo di piegarne alquanto la lama, avendone l' impugnatura nella destra abbassata e nella sinistra la punta. È vestito d' un' armatura, e dal capo scoperto gli scendono copiosi i ricciuti capelli per riunirsi ai lati dove si confondono con la corta barba del mento. [2] La seconda rappresenta Farinata degli Uberti che, raffigurato di tre quarti, è fermo sulla

per molto tempo a questo affresco, tanto che si credette perduto, e fu primo il signor Emilio Burci a far conoscere che ancora ne rimaneva una parte.

[1] Un disegno fattone alcuni anni sono, il quale conservasi ancora nella Galleria di Firenze, può renderci ragione come fosse la pittura prima d' essere staccata.

[2] In basso leggesi: DOMINUS · PHILIPPUS · HISPANVS · DE SCOLARIS · RELATOR · VITORIE · THEUCRORUM.

FILIPPO SPANO.

gamba destra, avendo la sinistra alquanto piegata, e guarda innanzi a sè. Veste, sopra l'armatura, una tunica rossa cinta alla vita e porta in capo un alto berretto. Tiene sul fianco la mano sinistra, mentre ha la destra sull'impugnatura della spada, la cui punta poggia sul terreno.[1] La terza figura, vista di fronte, col capo alquanto girato sulla sinistra, rappresenta l'Acciajuoli, il gran siniscalco di Napoli, con un lungo bastone in mano.[2] Il colore delle vesti è quasi interamente perduto.

Vi succede la sibilla Cumana ritta in piedi e rappresentata di fronte, coperta d'una lunga veste verde, cui ne sta sopra una più corta stretta alla vita da una cintura e in parte raccolta sui fianchi. Coll'indice della destra in alto, indica il cielo e col capo si volta a guardare alla sua destra. I capelli discriminati nel mezzo le scendono copiosi e ricciuti sulle spalle, e sono attorno al capo riuniti con un nastro il cui fermaglio spicca a guisa di diadema nel mezzo della fronte.[3]

In un riquadro sopra la porta, vedesi la mezza figura della Regina Ester come se fosse affacciata ad una finestra. Ha il capo coperto da un panno bianco che scende lungo le spalle, costretto in alto dalla sovrapposta corona; la veste è stretta alla vita da una cintura, dentro la quale ella tiene il pollice della mano sinistra mentre il braccio destro le scende lungo la persona. Coperta da un lungo mantello, ha il capo volto a sinistra in atto di guardare innanzi.[4] Seguita, coperta in parte da una lunga veste gialla con ombre rossastre e stretta alla vita,

1 In basso leggesi: DOMINUS · FARINATA · DE UBERTIS · SUE PATRIE · LIBERATOR.

2 In basso si legge: MAGNUS · THETRARCHA · DE ACCIAROLIS · NEAPOLITANI · REGNI · DISPENSATOR.

3 Leggesi in basso: SIBILLA CUMANA · QUE PROPHETAUIT · ADUENTUM · CHRISTI.

4 Leggesi in basso: ESTER REGINA · GENTIS SVE · LIBERATRIX.

la figura femminile di Tamiri. Ha le braccia e le spalle coperte dall'armatura, e con la mano sinistra raccoglie sul fianco la veste, mentre coll'altra in alto tiene l' estremità della lunga asta, la punta della quale poggia sul terreno. Con la testa alquanto alzata si volta da un lato, onde vedansi i capelli riuniti da un nastro il cui fermaglio sta in mezzo alla fronte. [1]

La settima figura rappresenta Dante Alighieri, vestito, secondo il consueto, di rosso, come ha rosso il berretto orlato di vaio con la coda che scende alquanto sulla nuca, sotto il quale vedonsi ai lati i pizzi del bianco camauro. Piega alquanto sulla sua sinistra e con la mano alcun poco sollevata ed aperta, sembra in atto di favellare, mentre nell' altra tiene un libro aperto. [2] Segue a questa la figura del Petrarca con la sua larga veste rossa coperta, sopra le spalle, dal bavero, e col cappuccio foderato di verde che gli scende sul didietro, pur coprendogli in parte il capo. Vedesi per tre quarti e quasi in atto di farsi incontro a Dante. Ha la mano destra aperta ed alcun poco sollevata, mentre tiene nell' altra un libro chiuso. [3]

L'ultima figura rappresenta il Boccaccio vestito d'azzurro con un libro chiuso nelle mani, girando, come per guardare innanzi, il capo coperto secondo la foggia fiorentina da un berretto rosso. [4]

Da questo dipinto si conosce come Andrea abbia riprodotto in modo alquanto convenzionale, da ritratti che avrà visti, i noti personaggi da lui rappresentati, come ci pare anche evidente ch' egli siasi ispirato dall' antico per le altre figure. Gli atteggiamenti sono

[1] In basso leggesi: THOMIR · TARTARA · UINDICAUIT SE · DEFILIO · ET PATRIAM · LIBERAUIT SUAM.

[2] In basso leggesi: DANTES · DE ALEGIERIS · FLORENTINUS.

[3] In basso leggesi: DOMINUS · FRANCISCUS · PETRARCHA.

[4] In basso leggesi: DOMINUS · IOHANNES · BOCCACCIUS.

franchi, anzi arditi; le forme grandiose, il panneggiare, se pure è difettoso nella forma, è però trattato in modo largo e scultorio. Tutto infine dimostra l'arte grande e severa, non disgiunta dallo studio della prospettiva e dallo scorciare delle parti, come si trova con tanta maestria svolta da Donatello e dall'Uccello nelle loro opere. E ancora si riconosce quanto fosse nel vero il Vasari, allorchè giudicò gagliardissimo Andrea nelle movenze delle sue figure, e terribile nelle teste dei maschi e delle femmine. Però non possiamo convenire col Vasari circa il « buon disegno » d' Andrea, poichè spesso anzi è scorretto, sebbene sia quasi sempre franco ed ardito. E come già fu accennato, stanno a provarlo le giunture grossolane e pesanti e le estremità con le dita grosse, lunghe e nodose.

Il colorito nelle carni è di tinta rosso-mattone con luci giallo-chiare ed ombre giallastre scure; nelle vesti è basso di tono, spesso monotono e talvolta a tinte cangianti.

L' esecuzione tecnica rivela la maniera stessa da noi già accennata negli altri dipinti. In una parola è, come si disse, un' arte che mostra analogia con quella di Donatello e di Paolo Uccello, e che s' impone all' occhio piuttosto per i caratteri del grandioso e del monumentale, che non per l' espressione d' una forma piacevole. Ci sembra infine la severa arte fiorentina, che più tardi col Ghirlandaio, e per ultimo con Michelangelo, raggiunse il supremo grado della perfezione.

Dopo avere il Vasari ricordate le pitture di casa Pandolfini, torna a dire che Andrea lavorò in casa Carducci, oggi dei Pandolfini, alcuni uomini famosi, ritraendoli in parte a fantasia ed in parte ricavandoli dal naturale. E siccome fra i personaggi ricorda Filippo Spano degli Scolari, Dante, Petrarca, Boccaccio ed altri, [1] così

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 141, e di nuovo a pag. 150.

a noi sembra che egli confonda le due pitture, in quanto che il fatto d'avere Andrea dipinte due volte le stesse figure dentro e fuori di Firenze, non è ricordato da alcuno.

A noi pare evidente che Andrea sentisse maggiore attitudine ai lavori d'ardimento e di forza ed a rappresentare azioni vigorose, che non ad esprimere sentimenti elevati e gentili. E però fu bene scelto dalla Signoria a dipingere sulla facciata del Palazzo del Podestà, non già nel 1478, come vuole il Vasari, poichè Andrea in quel tempo era già morto; nè, come lasciò scritto lo stesso Vasari, tutti i componenti della famiglia De Pazzi e degli aderenti che avean preso parte alla congiura contro Giuliano e Lorenzo de' Medici, ma bensì nel 1435 gli Albizzi, cioè Rinaldino ed il figlio Armanno, i Peruzzi e tutti coloro che, dichiarati ribelli, furono mandati in esilio da Cosimo il vecchio.[1] Non abbiamo però ragione di contraddire lo stesso Vasari dove afferma che, dopo tale pittura, Andrea non fu più chiamato del Castagno ma « degli Impiccati, » quando così lo chiama, dopo che Andrea era morto, anche il Filarete nel suo Trattato del 1460; bensì diremo che la commissione di ritrarre i Pazzi quai traditori della patria fu data, come vedremo più innanzi, a Sandro Botticelli il 21 luglio del 1478.[2]

Nel 1444 Andrea disegnò, per un occhio di vetro della cupola del Duomo, la Deposizione dalla croce, e nel 1445 dipinse a finto bronzo un giglio con due putti sopra l'organo della chiesa. Nel 1445, il 30 di maggio, si trova inscritto nella matricola dell'arte dei barbieri, chirurghi e speziali.[3] Nel 1449 dipinse in San Miniato

[1] Vedi nel Vasari, edito dal Sansoni, la nota a pag. 680 del tomo II.

[2] Vedi il *Giornale storico degli Archivi Toscani*, anno VI, 1862, a pag. 5.

[3] Vedi *Giornale storico*, op. cit. 1862, vol. VI, pag. 3, ed il Vasari edito dal Sansoni, a pag. 684 in nota, in cui è riportata la seguente

fra le Torri, di Firenze, una tavola in cui il Vasari attesta che fosse rappresentata un' Assunzione della Madonna con altre due figure, [1] e nell' anno successivo ricevette la commissione di dipingere nella chiesa dell' Ospedale di Santa Maria Nuova.

Il Vasari pone erroneamente questa pittura dopo che Andrea aveva già dipinto « nel cimitero di Santa Maria Nuova in fra l' Ossa un Sant' Andrea, che, » aggiunge il Biografo aretino, « piacque tanto, che gli fu fatto poi dipignere nel refettorio, dove i servigiali ed altri ministri mangiano, la Cena di Cristo con gli Apostoli: per lo che acquistato grazia con la casa de' Portinari e con lo spedalingo, fu datogli a dipignere una parte della cappella maggiore; essendo stata allogata l' altra ad Alesso Baldovinetti, e la terza al molto allora celebrato Domenico da Vinezia. » [2] Oggi invece noi conosciamo che la ricordata Cena degli apostoli si faceva da Andrea nel maggio del 1457. [3]

Anche l' Albertini nel suo *Memoriale* ricorda, che

iscrizione nella matricola dell' arte. « Arch. cit. libro nero delle matricole del Contado, n. 1, dal 1409 al 1445. c. 30, maii. Andreas Bartholomei Simonis pictor populi Sancte Marie del Fiore, volens venire ad magistratum dicte artis, inter alios in dicta arte matriculatos, promisit et iuravit, etc. et promisit solvere flor. sex. auri. »

[1] Vedi Vasari, tomo IV, pag. 149. L' Albertini nel suo *Memoriale*, op. cit. ricorda pure in San Miniato fra le Torri una tavola d' Andreino. Il Baldinucci nel vol. V, delle sue opere a pag. 235, dice di avervi letto una metrica iscrizione latina, dalla quale appariva come la tavola fosse stata commessa da Leonardo Orta, rettore della Chiesa di San Miniato fra le Torri, e dipinta, se (com' egli soggiunge) non abbiamo mal letto la barbara dizione, nel 1456. Secondo quella scritta, i santi erano San Miniato e San Giuliano; ma in una nota del vol. II, pag. 679 del Vasari edito dal Sansoni, si osserva che Andrea dipinse invece la tavola nel 1449, per 104 lire e per commissione di ser Lionardo di Francesco di Nardo de Falladanzi da Orte, rettore di detta chiesa, e che ne lavorò il legname Manno di Benincasa Mannucci per lire 16.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 144.

[3] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 673.

« La cappella maiore è mezza di Andreino, et mezza di Domenico Veneto, benchè alcune figure dinanzi sieno per mano di Alexo Bal. » Ma c' è di più, poichè oggi si sa che Andrea del Castagno, fino dal gennaio del 1450, incominciò a dipingere la detta cappella allogatagli per il prezzo di 100 fiorini d' oro, lavorandovi fino al settembre dell'anno 1453, senza finire la pittura; che da quel tempo egli stette nella casa dello spedale, nella infermeria del quale egli aveva una camera quando con un compagno e quando con due, alle spese dell' Ospitale. [1]

Il Vasari racconta inoltre che fece Andrea nella facciata della Cappella di Santa Maria Nuova un' Annunziata, la Madonna che sale i gradini del tempio, e la morte della Vergine, delle quali pitture egli fa particolareggiata descrizione, tessendone lodi, sia per la prospettiva, come per certe scene famigliari e certi effetti di luce. E aggiunge che in queste storie ritrasse Andrea al naturale molti personaggi, come messer Rinaldo degli Albizzi, Puccio Pucci, il Falganaccio, che fu cagione della liberazione di Cosimo de' Medici insieme con Federico Malevolti, messer Bernardo di Domenico della Volta, spedalingo del luogo, e, nel principio dell'opera, sè stesso, con viso di Giuda Scariotto. [2] Le pitture, di Andrea, al pari di quelle di Domenico Veneziano e di Alesso Baldovinetti sono da molti anni perdute. Da un libro dei Ricordi del medesimo Baldovinetti veniamo a conoscere che nell' anno 1454 egli dipinse per Andrea del Castagno un panno grande in una camera dell' infermeria della Santissima Annunziata dei Servi, nel quale fece un inferno con molti ignudi e furie infernali, fatto eseguire

[1] Vedasi Tav. Alf., op. cit.
[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 146, 147 e 148.

dal Boccalino cancelliere del Signore di Mantova, ossia di Lodovico Gonzaga. [1]

Dal quale fatto si potrebbe argomentare che Andrea non fosse ancora, nel settembre del 1453, pienamente ristabilito in salute da poter eseguire il lavoro commessogli per la cappella maggiore della chiesa di Sant' Egidio. Negli archivi del Vaticano si è trovata memoria di un pagamento fatto il 14 ottobre del 1454 ad un M.° Andreino da Firenze per lavoro fatto dal 26 di settembre ai 13 di ottobre. [2] Se realmente il pittore ricordato fosse il nostro, noi avremmo argomento sicuro per crederlo in quel tempo a Roma. Comunque sia, è certo però per quanto verremo dicendo, che nel primo di agosto dell' anno seguente troviamo Andrea a dipingere in Firenze nei Servi, come ricorda il Vasari, « tre nicchie piane, in certe cappelle: l' una è quella di San Giuliano, dove sono storie della vita d'esso Santo, con buon numero di figure, ed un cane in iscorto, che fu molto lodato. Sopra questa, nella cappella intitolata a San Girolamo, dipinse quel Santo, secco e raso, con buon disegno e molta fatica: e sopra vi fece una Trinità, con un Crocifisso che scorta; tanto ben fatto, che Andrea merita per ciò esser molto lodato, avendo condotto gli scorti con molto miglior e più moderna maniera,

[1] 1454 « Andrea di Bortolo da Castagno dipintore de' dare a dì sedici di giugno 1454 lire quaranta, e qua'denari sono per un panno grande, el quale io gli colorj e lavorai in una camera nella infermeria de' Servi, nel quale panno vi è dentro un' inferno con molti ignudi e furie infernali, el qual panno si è del Signore di Mantova; il qual panno ci fecie fare Boccolino cancelliere di detto Signore. L. 40. Vedi, *Ricordi di Alesso Baldovinetti pittore fiorentino del secolo XV.* Lucca, Tipografia Landi, 1868, a pag. 10.

[2] 1454. « 14 octobre. Duc. 15. bol. 4. d. c a m°. Andreino da Firenze pint (ore) cont. a 6 lavoranti per opere 76 date da dì 26 di sett. a di 13 di ottobre a variati prezzi. » T. S. 1454. f. 174 V°. — Questa notizia ci fu comunicata dalla gentilezza del più volte ricordato E. Müntz, il quale crede si riferisca a Andrea del Castagno.

che gli altri innanzi a lui fatto non avevano. Ma questa pittura, essendovi stato posto sopra dalla famiglia dei Montaguti una tavola, non si può più vedere. Nella terza, che è allato a quella che è sotto l' organo, la quale fece fare messer Orlando de' Medici, dipinse Lazzaro, Marta e Maddalena. »

Quest' ultimo lavoro nella cappella Medici, il quale, oltre i tre santi nominati dal Vasari, conteneva anche un angelo sopra il tabernacolo, fu fatto da Andrea nel 1455 per il prezzo di undici fiorini larghi, pagatigli dai frati nei primi di Agosto di quell' anno; i quali frati per testamento di messer Orlando de Medici erano obbligati a fare eseguire la pittura. [1]

Figura equestre di Niccolò da Tolentino in Santa Maria del Fiore.

I fiorentini per onorare la memoria di Niccolò di Giovanni da Tolentino, ossia di Niccolò di Giovanni de'Maurucci, o Mauruzi da Tolentino, che nel 1433 era stato nominato Capitan Generale e che, fatto prigione dal Piccinino nell'anno successivo, ebbe poi a morire non senza sospetto di veleno, gli decretarono un monumento mar-

[1] Vedasi Vasari, vol. IV, pag. 142-143. Nulla più vedesi in detta chiesa delle opere qui ricordate. Nel Vasari edito dal Sansoni (tomo II, pag. 671) in nota, si riferisce che « dietro al quadro in tela della prima cappella a mano destra entrando, che è de' Feroni, esiste tuttavia la principal parte del San Giuliano. Il Santo sta nel mezzo veduto di faccia, inginocchiato e colle braccia incrociate sul petto. Sopra di lui è Nostro Signore in mezza figura tra le nuvole in atto di benedire, e tenendo il mondo nella sinistra. In una fascia di luce, che dal Redentore scende sulla testa di San Giuliano si legge a fatica « REMISSV EST TIBI REATUM. » Il fondo è una campagna, dove di lontano, alla destra di chi guarda, è un edifizio in forma di tabernacolo o cappelletta, fuori della quale è un altare con un Crocifisso adorato dal santo in piccolissima figura. Nel frontespizio della cappelletta si legge, A. XPO INDICITVR REMEDIV. A sinistra è in basso un casamento, e più in alto questa scritta mutilata ....ACER....LITVR · HOMICIDIV. Nel fare il moderno altare nel 1857, l'antica pittura è stata distrutta e coperta nella parte inferiore, onde del San Giuliano non si vede oggi che poco più di mezza figura. Per l'anno in cui furono fatte queste pitture, vedasi la nota 2 alla stessa pag. 671.

moreo [1] come poco innanzi avevano fatto per Giovanni Acuto. Sembra però che anco in questa occasione si finisse a cambiare dal marmoreo al chiaroscuro in terra verde; e come già erasi fatto con Paolo Uccello per l'Acuto, fu ordinato ad Andrea il 19 ottobre del 1455 di eseguire il monumento nella stessa forma dell' altro. [2] Secondo gli era stato ordinato, ed in proporzioni maggiori del vero, come aveva fatto Paolo Uccello per l'Acuto, dipinse Andrea Nicolò da Tolentino, a cavallo, di profilo, coperto dall' armatura, con sulle spalle un corto mantello, mosso alquanto dal vento e dal moto del cavallo, e sul capo un berrettone secondo la foggia del tempo. Posa la mano destra alzata sulla estremità del bastone di comando che punta sulla coscia, mentre coll' altra tiene le redini del cavallo, che gira alquanto il capo verso chi guarda. La bardatura e la sella sono foggiate secondo l' uso di quel tempo. Il cavallo si muove con molta verità, sebbene nelle forme sue e nelle proporzioni apparisca piuttosto grave e pesante, da riuscire, come anche la figura, di merito inferiore e d' espressione più volgare che nel gruppo eseguito da Paolo Uccello. Ma, detto ciò, è anche giusto notare che tanto il cavaliere quanto il cavallo, sono fra

[1] Vedi Fabroni, *Vita di Cosimo Pater Patriae*, pag. 109 de' Documenti.

[2] « MCCCCLV. 19. Octobr. Attendentes ad honorem et gloriam
» comunis florent. et quod semper actenus servatum est erga capi-
» taneos exercituum comunis florent., qui bene se gesserint, post
» ipsorum mortem aliquid ad eorum honorem et gloriam retribuere,
» et considerantes ea, quae gessit Nicolaus de Tolentino, ordinave-
» runt operariis Sce Marie del Fiore quod, quamprimum sit possibi-
» le, cum diligentia et solertia per quendam bonum pictorem pingere
» faciant in ecclesia predicta penes picturam domini Joannis Auto,
» in eadem facie muri ex latere posteriore, figuram Nicolai de To-
» lentino, modo et forma et prout fuit et est picta figura dicti domini
» Joannis. »

Cfr. Gaye, *Carteggio*, tomo I, pag. 562-563.

loro in perfetto accordo, sia rispetto alle proporzioni, come alle forme e al movimento. La qual cosa dimostra come Andrea fosse altrettanto studioso della verità e della prospettiva, quanto lo era stato Paolo Uccello, e come avesse tenuto conto dei progressi fatti dall' arte fiorentina mercè lo studio e l' opere dei suoi più valenti artisti, come il Ghiberti, Brunellesco, Donatello e l'Uccello, col quale ultimo può dirsi abbia voluto in quest' opera rivaleggiare. Anche il suo cavallo si erge sul coperchio d' un finto sarcofago, dipinto e lavorato a squama di pesce, dentro il quale si suppongono le spoglie mortali del capitano.[1]

Il coperchio è sostenuto ai lati da due colonnine, presso le quali sono rappresentate due piccole figure nude, ma col capo coperto da un elmo piumato, le quali tengono ciascuna con una mano uno scudo stemmato che poggia sul terreno, e nell' altra un bastone. Nel mezzo del sarcofago, sopra una finta tabella legata con nastro, sta in caratteri del tempo e con le consuete abbreviature la seguente iscrizione:

HIC · QVEM · SVBLIMEM · IN · EQVO ·
PICTUM · CERNIS · NICOLAVS · TOLENTINAS ·
EST · INCLITVS · DVX · FLORENT ·
EXERCITVS ·

Ogni cosa posa sopra due mensole ai lati e una grossa conchiglia nel mezzo. La finta cornice è decorata d' ornamentazioni con riquadri agli angoli e tondi a colore di porfido nel mezzo e dalle parti. Tutto il dipinto, come

[1] Si è già osservato come il Vasari il quale criticò, a torto, il movimento del cavallo di Giovanni Acuto, passi inavvertito quello del cavallo di Andrea, che pur si muove nella stessa maniera, alzando cioè le gambe da un lato, invece che diagonalmente, come vediamo nella statua equestre di Marco Aurelio, e tra le moderne, in quella del Gianbologna in Piazza della Signoria a Firenze.

e più di quello dell' Uccello, ebbe a patir danno quando staccato dal muro fu posto sopra tela. [1]

Racconta il Vasari che Andrea, malgrado si stimasse più di Domenico Veneziano valente nell' arte del disegno, tuttavia tanto si sentiva rodere dall' invidia pel favore di cui codesto forestiero godeva fra i fiorentini, [2] che fermò nell' animo di levarselo dai piedi e, tesogli infatti un agguato, lo uccise a tradimento. [3]

E per confermare sempre più la brutale violenza del carattere d' Andrea, il Biografo aretino racconta in altro luogo, che Andrea, mentre dipingeva la figura di Niccolò da Tolentino, montò talmente in furore contro un fanciullo che passando dimenò la scala, che sceso corsegli dietro insino al canto de' Pazzi. [4] Ma, sapendo oggi che il lavoro fatto da Andrea insieme col Veneziano in Sant' Egidio fu eseguito prima della pittura del Niccolò da Tolentino, così a noi pare inverosimile il racconto dell' assassinio, non sembrandoci possibile che un delitto tanto grave dovesse passare inosservato non solo, ma ancora che il suo autore fosse onorato da così importante commissione e lasciato tranquillo a compierla.

Il Vasari dovette essere male informato, perchè le memorie scoperte dopo la pubblicazione della sua opera, dimostrano l' insussistenza del racconto. Anzitutto non è vero che Andrea lavorasse insieme col Veneziano in Santa Maria Nuova, poichè questi aveva finita nel 1445

[1] Il dipinto fu restaurato da Lorenzo di Credi nell' anno 1524. Fu poscia staccato dalla parete nell' anno 1841 e posto sopra tela. Nuovamente restaurato, fu collocato sopra una delle porte interne della chiesa, in riscontro all' altro monumento dell' Acuto. Come si afferma in una nota a pag. 673 del tomo II del Vasari, edito dal Sansoni, Andrea ricevette pel suo lavoro, nel 1456, ventiquattro fiorini d' oro.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 145.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 148 e seguenti.

[4] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 144.

la sua pittura nel coro, mentre Andrea non incominciò la propria allogatagli per 100 fiorini d' oro che nel 1450, lavorandovi intorno fino al settembre del 1453 e lasciandola incompiuta. [1] In secondo luogo è oramai noto che il Veneziano sopravvisse di quattro anni ad Andrea. [2] Comunque nessuno dei lavori dei due artisti in Santa Maria Nuova è rimasto, e però non è dato neppur accertare se a tempera piuttosto che ad olio fossero stati eseguiti dal Veneziano, nè quanto fondamento abbia l' altra affermazione del Vasari, che anche Andrea, punto da emulazione, avesse lavorato ad olio la parte sua. [3] Da quanto possiamo giudicare, nulla ci dà ragione di credere che Domenico Veneziano si fosse servito della vera tinta ad olio; potrebbe soltanto avere tentato di mescolare l' olio alle vernici od ai colori per ricercare, come è noto che facevano allora inutilmente tutti i pittori, [4] se gli riusciva di sostituire una nuova all' antica tempera: risultato questo che, come sappiamo, ottennero per i primi soltanto più tardi in Fiandra i fratelli Van Eyck, [5] e che per la prima volta fu conosciuto e adoperato in Venezia dopo l'arrivo colà d'Antonello da Messina.

Discorrendo il Vasari del Mantegna, fa molti elogi per la perizia nella prospettiva da lui dimostrata negli affreschi di Padova, e soggiunge che anche Andrea del Castagno fece con eguale diligenza il Cenacolo nel refettorio di Santa Maria Nuova. [6] E veramente se questo

[1] Vedi *Tavola alfabetica*, op. cit.

[2] Il signor Gaetano Milanesi trattando con la consueta sua diligenza questa questione, dà appunto, coi registri della morte dei due pittori, la prova che il Veneziano era ancora vivo alla morte di Andrea. Vedasi *Giornale Storico*, op. cit., 1862, a pag. 6 e 7.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 147.

[4] Vedi *Trattato della Pittura* di Cennino Cennini.

[5] Vedi Crowe e Cavalcaselle *The early flemisch painters*, London, John Murray, 1872.

[6] Vedi Vasari, *Vita del Mantegna*, vol. V, pag. 171.

dipinto andò perduto, un altro ne è rimasto con lo stesso soggetto e coi caratteri delle opere di Andrea, dipinto nel refettorio dell' ex convento di Santa Apollonia in Firenze, stato già attribuito all' Uccello, e nel quale il pittore mostra di seguire la stessa via battuta dall' Uccello e dal Mantegna.

Cenacolo nel refettorio del già convento di Santa Apollonia in Firenze.

Dentro un interno aperto sul davanti, sta Cristo seduto a tavola fra gli apostoli, con una mano alquanto alzata e col capo alcun poco piegato a sinistra verso l' Apostolo Giovanni, che colle braccia appoggiate sulla tavola, le mani l' una sull' altra, e la testa sul braccio destro, quasi aderente al petto del Salvatore, sta riposando. Sul dinanzi ed in vicinanza di Cristo, ma dall' altro lato della tavola, è seduto solo su di uno sgabello, di profilo destro, Giuda senza aureola e con un pezzo di pane in mano. San Pietro alla destra di Cristo, ha con movimento pronto e vivace rivolto il capo verso di lui. Sant' Iacopo di fronte con le braccia piegate e le dita delle mani incrociate, è in atto di compuzione. San Tommaso, che è una delle migliori figure, ha l' avambraccio destro posato sulla tavola, la testa girata in iscorcio alquanto in alto, in atto mesto e pensieroso, mentre con la mano sinistra colle dita piegate si sorregge il mento. San Filippo mostra la sua meraviglia sollevando le mani e volgendo la testa a destra verso San Matteo, che di profilo vedesi seduto a capo della tavola. Posa su questa le dita della mano sinistra, e tiene l' altro braccio mezzo piegato colla mano aperta; il capo alcun poco s' inchina cogitabondo. Anche questa è una delle migliori figure del dipinto. Presso San Giovanni, dall' altro lato, siede Sant' Andrea in aspetto minaccioso, il quale mentre con la mano destra appoggiata alla tavola stringe il manico d' un coltello, si volta a sinistra verso San Bartolomeo che, con espressione commossa, le mani giunte e le

dita incrociate, si volta verso Sant'Andrea. Accanto a San Bartolomeo sta con le braccia mezzo sollevate e le mani capovolte e aperte, San Taddeo, che guarda dallo stesso lato. Segue San Simone che mestamente, col braccio destro piegato, appoggia il viso alla mano destra e tiene l'altra al seno. In capo alla tavola, da questa parte, è rappresentato di profilo San Giacomo con espressione di meraviglia, tenendo le braccia mezzo piegate e le mani aperte, in atto di guardare verso Cristo. La tavola coperta dalla tovaglia, sulla quale son disposte le stoviglie ed il pane, è sorretta da colonnine. Prima di conoscere questo affresco, noi pensavamo che fosse stato il Ghirlandaio il primo ad allontanarsi, nella rappresentazione di questo soggetto, dall' antica e tradizionale forma di composizione nel Cenacolo di Ognissanti. Oggi invece dobbiamo constatare che il Ghirlandaio fu preceduto da Andrea del Castagno, e lo dimostrano il modo col quale questi ha pensato il dipinto ora descritto, i movimenti e le espressioni date alle figure che lo compongono. Le quali, quantunque appariscano di forme alquanto rozze e volgari, tuttavia per la loro distribuzione e per l' azione da ciascuna rappresentata, sembra a noi che stiano ivi ad attestare quasi la genesi della grandiosa rappresentazione del Cenacolo fatta da Leonardo con la sua arte perfezionata e con le forme elette, e l' espressione alta e nobile che hanno tutte le opere di questo grande maestro. Fatta la debita parte all'accennate differenze di forme e d' espressione, a noi pare che, mentre le due figure del Salvatore non hanno forse nessuna rassomiglianza fra loro nei due dipinti, si possa invece riscontrare qualche analogia e quasi un rapporto di rassomiglianza nelle due figure di Giuda; la quale analogia significherebbe una volta di più come Andrea fosse di preferenza attratto dalla rappresentazione di sentimenti forti e quasi feroci, e dalla

tendenza di riprodurre tipi ignobili e volgari, come non può non essere all'immaginazione di tutti, quello d'un traditore qual era Giuda.

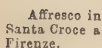
Nel Cenacolo d'Andrea bisogna convenire che, oltre il merito d'avere egli pensato e cercato di dare con un certo vigore d'espressione ed azioni proprie e speciali a ciascuna figura, ha ottenuto anche l'altro merito d'avere contemperati questi sentimenti ed azione all'indole speciale di ciascuna figura, e quasi al pensiero ed al sentimento che ciascuna era chiamata a rappresentare nell'armonia del quadro e della scena dipinta. Dal posto in cui è dato di esaminare il dipinto, noi vediamo le figure dal sotto in su in modo che esse scorciano insieme colla tavola e colle finte pareti della sala, e questi scorci sono per così dire coordinati con intelligenza prospettica a tutto quanto vi è figurato. Anche in questo dipinto, come nell'altro con Niccolò da Tolentino ed in quello cogli uomini illustri nella villa a Legnaja, è facile scorgere come nel fingere la parte architettonica e ornamentale, si attenesse Andrea allo studio dell'architettura e dell'ornamentazione classica. [1]

Il colore è oggi alterato dalle cattive vernici date

[1] Tutto l'affresco occupa una grande parete e le figure sono in proporzioni del vero. La tavola coperta dalla tovaglia, è sorretta da basse colonnine ed il banco su cui si vedono le figure è coperto da un drappo. Davanti alle due estremità del banco, entro un riquadro, è dipinto in bassorilievo, un vaso di forma classica, e sopra al riquadro, una sfinge con le ali, pure ricavata dall'ornamentazione dell'arte classica. Le pareti sono adorne di grandi riquadri di finto marmo a colori diversi, come a colori diversi sono dipinti i cassettoni del soffitto. Ai lati il pittore pose due eleganti pilastri lavorati a squama di pesce come il coperchio della tomba nel monumento a Niccolò da Tolentino, ed è pure classica la forma della base e del capitello da cui è sostenuta la cornice su cui posa il tetto coperto di tegole colorate. Ai lati e fuori della scena il terreno è coperto di verdura, e alquanto più indietro avvi un edificio annesso alla sala ove è il Cenacolo, con la copertura piena di tegole, e col muro a riquadri colorati. Tutta la scena è chiusa entro una finta cornice.

improvvidamente in passato alla pittura, ed anche dall' umidità della muraglia.[1] A prima vista lascia il dipinto un' impressione sgradevole, ma fermandovi sopra più a lungo l' occhio e l' attenzione, si comincia a riconoscere che, se il modo di colorire è sempre poco attraente, come in tutte le opere d' Andrea, esso è però accompagnato da un disegno franco e vigoroso e da molto studio della natura. Il quale, se non si distingue per elezione di forme, è però ricco di movimento, vario assai per caratteri, e, benchè reso volgarmente, anche vigoroso per espressione. Possiamo perciò concludere, che questo dipinto ci apparisce quale il lavoro di un grande maestro della scuola fiorentina di quell' importante periodo artistico. Anche nella pittura della lunetta sopra la porta, che nell' interno del cortile mette in questo refettorio col Cenacolo, ci sembra di riconoscere la maniera d' Andrea, quantunque il dipinto sia assai male ridotto e nel colore molto alterato. Rappresenta Cristo morto con la metà superiore del corpo fuori del sepolcro, sorretto per le braccia da due Angeli, di cui quello a destra è in atto di baciare la mano al Salvatore. Tutt' intorno alla lunetta gira una cornice con finta ornamentazione di stile classico. Per quel chè è rimasto, e sebbene non apparisca la consueta volgarità delle forme, pure queste, il carattere stesso delle figure, grandi quasi al naturale, l' esecuzione tecnica e il modo di colorire, sono agli occhi nostri al-

Lunetta nel chiostro del già convento di Santa Apolonia in Firenze.

[1] Predomina nelle carni un color giallastro rossiccio alquanto crudo nella tinta, con ombre verdastro-scure. I colori dei panneggiamenti sono assai forti nel tono locale, e sebbene stacchino molto l'uno dall' altro e sul rimanente della pittura, sono tuttavia in giusto rapporto fra loro. I contorni sono molto determinati, ma gli attacchi delle parti sono difettosi, come lo sono le estremità rappresentate in forma volgare e grossolana.

trettanti indizi che ci persuadono essere il dipinto opera d'Andrea.[1]

Affresco nel convento delle oblate in Firenze

Sopra uno dei muri del Conservatorio nel convento delle Oblate, dipendente dall'Arcispedale di Santa Maria Nuova, abbiamo visto in una loggia del primo piano un affresco rappresentante Cristo sulla croce, con in basso e da una parte la Madonna a mani giunte, in atto di dolore, e dall'altra San Giovanni che guarda mestamente il morto Maestro, mentre nel mezzo, abbracciata alla croce, vedesi la Madonna in ginocchio cogli occhi rivolti al Salvatore. Sul davanti stanno in ginocchio, da un lato, San Romualdo in atto di preghiera rivolto colla testa al Salvatore; e dall'altro San Bruno colle braccia

[1] In questi giorni, essendo stato il dipinto pulito dalla polvere che l'offuscava, venne a riacquistare del suo carattere primitivo. In questa occasione, tolto il bianco della calce nella parte superiore della parete, si rinvennero altri tre affreschi, i quali, quantunque mutilati in gran parte, ed in parte anco mancanti del colore, pure da ciò che vedesi sembrano essere lavoro dello stesso pittore. Nel primo, a sinistra di chi osserva è rappresentata la Resurrezione di Nostro Signore, la cui figura, in parte mancante, si presenta ritta in piedi (di fronte a noi) sul sepolcro; nella mano sinistra ha l'asta della bandiera, e l'altra mano tiene sollevata. Sotto, da un lato, vi sono due guardie sedute in terra, le quali dormono: il rimanente della pittura, fatta eccezione di qualche indizio di colore, manca. Nell'affresco che segue è dipinto Cristo crocifisso, della quale figura ben poco rimane; come pure sono mancanti in parte i tre angeli ai lati della croce in atto veemente ad ali stese, rivolti al Cristo. Sotto, a sinistra di chi osserva, trovasi il gruppo della Vergine che sviene, sorretta dalle Marie. Anco queste figure mancano del colore in più luoghi. Ai piedi della croce si scorge, ma in parte priva delle forme, la Maddalena in ginocchio, rivolta al Cristo. Sul davanti, alla destra di chi osserva, vedesi una figura seduta in terra, la quale colle braccia piegate tiene tra le mani la faccia. Più indietro si riconoscono traccie di due altre figure, e nel fondo parte del colore delle montagne e del cielo. Nel terzo affresco è figurata la Deposizione di Nostro Signore nel sepolcro. Ben poco rimane della figura del Cristo morto, veduto di profilo, steso sul lenzuolo, e così, da un lato, della figura d'un'Apostolo in profilo ed incurvato alquanto, il quale sostiene con forza il lenzuolo su cui è stesa la salma del Salvatore. Poche traccie vedonsi delle forme d'un altro apostolo, che sembra reggere il Cristo a metà della vita, nell'atto che viene messo nella tomba. Nulla più si scorge del rimanente della pittura, se non che, qua e là qualche traccia di colore.

incrociate al seno fissando lo sguardo nel Crocifisso. Anche in questo dipinto con figure di proporzioni quasi naturali, si scorgono, malgrado i danni patiti in molte parti, tali caratteri da ricordare la maniera d'Andrea, sebbene sia pur vero che questi caratteri possono far pensare alla maniera d'altri pittori del tempo, massime nella figura di San Giovanni, dove si vede una certa rassomiglianza con le figure del Baldovinetti; e ciò tanto più in quanto l'esecuzione tecnica e il modo del colorire sono alquanto diversi da quelli d'Andrea del Castagno. Ma poichè non ci sentiamo del tutto sicuri nell'attribuire al Baldovinetti questo dipinto, e d'altra parte sapendo che dipinsero nella chiesa di Santa Maria Nuova Andrea del Castagno, Domenico Veneziano ed anco il Baldovinetti, ci parve utile ricordare ora qui quel dipinto, sebbene per essere l'esecuzione tecnica meno buona di quella che si manifesta nei lavori dei ricordati artisti, esso potrebbe anche appartenere ad un qualche loro scolare o imitatore.

Affresco in Santa Croce a Firenze.

Ma un'opera certamente pregevole è quella che nella parete a destra in Santa Croce rappresenta, sotto una finta arcata, le figure di San Giovanni Battista e San Francesco. Il primo, coperto in parte dalla consueta pelle d'agnello stretta ai fianchi, vedesi di prospetto poggiare fermo sul piano con la gamba sinistra, mentre tiene l'altra alquanto piegata. Col capo un po' rivolto in alto, quasi incorniciato dall'incolta e ricciuta capigliatura che a ciocche gli scende copiosa fin sulle spalle, guarda in cielo con espressione dolorosa ma volgare. Tiene al seno la mano sinistra, e lungo la persona il braccio destro disteso con la mano aperta. [1] È

[1] A noi pare uno studio fatto sopra un modello di forme robuste e molto sviluppate, ma alquanto innanzi cogli anni, come apparisce dalle membra ossute e magre. Il tipo è volgare e sembra appunto

una figura che per il soverchio studio anatomico ricorda qualcuna delle statue di Donatello, come quelle di San Giovanni o di Santa Maria Maddalena.[1] San Francesco colle stimate e col capo alquanto inchinato e rivolto dalla parte di San Giovanni, sta con le mani giunte a preghiera. Anche in questa figura apparisce lo studio dal vero, e ritrae forse un frate che per forme, portamento e gravità d'espressione deve essere sembrato al pittore più acconcio a rappresentare San Francesco. La tinta delle carni è giallognola, e le ombre verdastre sono rinforzate con tratti di colore più scuro. I contorni rendono con molta precisione le forme; le vesti sono anch' esse ripassate nelle ombre. La finta nicchia nella quale trovansi queste due figure di grandezza naturale, è sostenuta da un basamento sul quale leggonsi i rispettivi nomi.[2]

l' esatta riproduzione d' un modello tenuto fermo in quell' atteggiamento che abbiamo descritto, per meglio studiarne la forma delle ossa e dei muscoli, come quella delle giunture, dei tendini, delle vene e perfino della pelle in ogni più minuto particolare.

[1] Il San Giovanni che trovavasi un tempo nella Galleria degli Uffizi, è ora nel Museo Nazionale, mentre la Santa Maria Maddalena è sopra un altare nel Battistero di San Giovanni, pure in Firenze. Vedasi cosa fu da noi detto, parlando di Donatello, a pag. 17.

[2] La pittura è eseguita sopra un piano molto levigato, ed i contorni furono trasportati collo spolvero dal cartone sull' intonaco, come si riconosce dai punti neri che vedonsi esaminando da vicino il dipinto, il quale è condotto con intelligenza della prospettiva propria ai pittori del tempo. Il Vasari (vol. IV, pag. 143) ricorda che Andrea del Castagno fece nella Cappella de' Cavalcanti in Santa Croce, un San Giovan Batista ed un San Francesco, che sono tenute bonissime figure. Il Baldinucci, riportato in una nota al Vasari, dice « che questi due Santi erano stati dipinti nel tramezzo della chiesa, tolto via nel 1566, e che in tale occasione furono trasportati e fissati sul muro allato alla cappella dei Cavalcanti. » Ma il Vasari anche nell' edizione del Torrentino, e quindi 16 anni prima del supposto trasporto, li rammenta come dipinti nel detto muro, dove si vedono tuttavia e non già nel tramezzo. Anche a noi sembra, specialmente pel modo con cui scorciano insieme con la finta nicchia, che siano stati eseguiti nel posto in cui li vediamo anche ora.

L' Albertini non ricorda in Santa Croce questo affresco, bensì

In queste figure si riscontrano i caratteri comuni ai lavori di Andrea; ma studiandole diligentemente, si finisce col trovarvi qualche cosa di diverso, tanto da far supporre che possano essere opera di Domenico Veneziano, del quale Andrea fu un tempo seguace; tuttavia rimangono troppo poche cose di questo artista, perchè sia concesso per via di confronti di stile dare un giudizio più sicuro, intorno all' attribuire l' opera a lui, o per ammettere che in questo dipinto Andrea avesse voluto seguire la maniera del Veneziano. [1]

quello ora perduto, che trovavasi nel secondo chiostro del convento, rappresentante Cristo battuto alla colonna. Del quale si legge nel Vasari (vol. IV, a pag. 143-144): « Ma quello che fece stupire gli artefici fu, che nel chiostro nuovo del detto convento, cioè in testa dirimpetto alla porta, dipinse a fresco un Cristo battuto alla colonna, bellissimo; facendovi una loggia con colonne in prospettiva con crociere di volte a liste diminuite, e le parti commesse a mandorle, con tant' arte e con tanto studio, che mostrò di non meno intendere le difficultà della prospettiva, che si facesse il disegno nella pittura. Nella medesima storia sono belle e sforzatissime l' attitudini di coloro che flagellano Cristo; dimostrando così essi nei volti l' odio e la rabbia, siccome pacienza ed umiltà Gesù Cristo; nel corpo del quale, arrandellato e stretto con funi alla colonna, pare che Andrea tentasse di mostrare il patir della carne, e che la divinità nascosa in quel corpo serbasse in sè un certo splendore di nobiltà; dal quale mosso Pilato, che siede tra' suoi consiglieri, pare che cerchi di trovar modo per liberarlo. Ed in somma è così fatta questa pittura, che s' ella non fusse stata graffiata e guasta, per la poca cura che l' è stata avuta, da' fanciulli ed altre persone semplici, che hanno sgraffiate le teste tutte e le braccia e quasi il resto della persona de' Giudei, come se così avessino vendicato l' ingiuria del Nostro Signore contro di loro, ella sarebbe certo bellissima tra tutte le cose d' Andrea: al quale se la natura avesse dato gentilezza nel colorire, come ella gli diede invenzione e disegno, egli sarebbe veramente stato tenuto maraviglioso. » E nella nota si dice: « fu (la pittura) gettata a terra ai giorni del Baldinucci, il quale ne deplora la perdita. »

[1] Queste figure di San Giovanni Battista e San Francesco richiamano alla nostra memoria quelle degli stessi Santi dipinte da Domenico Veneziano nella tavola esistente negli Uffizi, della quale parleremo; e ci ricordano pure, pei loro caratteri, i due busti di Santi, e specialmente quello colla lunga barba, dipinti a fresco da Domenico Veneziano insieme con la Madonna ed il Bambino sul canto della via dei Carnesecchi, del quale affresco diremo più innanzi.

A noi sembra che Andrea dia più vigore ed efficacia alle azioni che rappresenta; abbia nelle figure un disegno più sicuro, con giunture però ed estremità più grossolane; possieda un colorito giallastro, ma acceso nelle tinte e verdastro-terreo nelle ombre, con una tecnica esecuzione alquanto trascurata, ma più risoluta.

È perciò che i caratteri di questa pittura ci ricordano invece la maniera del Veneziano. Se non che il Vasari potette vedere a' suoi tempi molte più opere dei due artisti che non fu dato di vedere a noi, ed essere quindi più in grado di giudicare esattamente, ond'è che noi non abbiamo argomenti maggiori di quelli esposti per contraddirlo; ma dato che il lavoro sia d'Andrea, è però forza ammettere, a parer nostro, che in tal caso, come abbiamo detto, egli volesse seguire o imitare la maniera del Veneziano. [1]

L'Albertini ricorda che sopra la porta della chiesa del Monastero di San Giuliano, dipinse Andrea un Crocifisso con quattro Santi. [2] Il Vasari più particolarmente

[1] Il signor U. Rossi, studioso delle arti belle e ricercatore intelligente di documenti, trovò un manoscritto anonimo nella Galleria degli Uffizi intitolato: *Nota delle tavole di pittura e figure di marmo di eccellenti maestri che sono in Fiorenza,* che sembra della prima metà del sedicesimo secolo. Nell'elenco delle opere d'arte conservate in Santa Croce, l'Anonimo nota: « S. Giovanni B.ta con S. Franc.o in fresco nel muro a man destra della cappella de' Cavalcanti; del Pollajuolo, eccellente maestro; maniera del S. Bastiano de' Pucci nella Nuntiata. » Lo stile e la maniera che vediamo nelle figure della tavola del San Sebastiano di casa Pucci; dipinto che trovasi ora nella Galleria di Londra, si dimostrano diversi da quelli delle figure in Santa Croce, mentre nella pittura di Londra si riscontrano quel fare largo e quelle forme che vedonsi nelle opere del Signorelli, precursore di Michelangelo. Nè alcun altro lavoro dei Pollajuoli noi conosciamo che rassomigli alle figure in Santa Croce. Che se realmente l'Anonimo dicesse il vero, in tal caso sarebbe questa una pittura da ascriversi alla gioventù dei Pollajuoli.

[2] Albertini *op. cit.* « Monasterio di Sancto Iuliano: sopra la porta di decta chiesa è un Crocifisso con quattro figure, per mano di Andreino. »

dice che erano rappresentate a fresco insieme col Crocifisso, una Nostra Donna, un San Domenico, un San Giuliano, ed un San Giovanni; la qual pittura, egli soggiunge, fu delle migliori fatte da Andrea, e fu da tutti gli artefici universalmente lodata.[1] Il dipinto andò perduto nelle mutazioni patite dal Convento, nè sappiamo come possa attribuirsi a lui l'affresco della lunetta sopra la porta esterna di quella chiesa, rappresentante il Crocifisso colla Maddalena inginocchiata ai suoi piedi in atto d'abbracciare la croce, con ai lati San Giuliano e un Santo frate col giglio in mano che vuolsi rappresenti San Domenico; mentre tanto il Vasari quanto l'Albertini affermarono che quattro erano e non tre i Santi del dipinto. Ma a persuaderci che non può nascere confusione fra i due dipinti, basta il fatto che l'affresco tuttora esistente appartiene pei caratteri suoi ad un periodo assai posteriore. Che se anche si voglia ammettere che il luogo sia lo stesso sul quale ebbe a dipingere Andrea il suo affresco, è forza allora convenire che l'antica pittura fu coperta e fatta scomparire dalla più recente che ancora si vede.[2]

Affresco nella chiesa di San Giuliano a Firenze.

Secondo il Vasari Andrea del Castagno ornò un tabernacolo sulla strada che da Firenze mena alla Nave e all'Anchetta, fuori della porta alla Croce.[3] Di qui fino a tal luogo non abbiamo trovato un solo tabernacolo con pittura della maniera di Andrea del Castagno.

L'unico lavoro del secolo decimo quinto e con la data del 1408, è una Madonna col Bambino Gesù da noi ricordata tra le opere di Lorenzo di Niccolò Gerini;

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 143.

[2] Nella nota 2 al Vasari (pag. 143, vol. IV) è ricordato quest'affresco come opera di Andrea del Castagno; e il Rosini, *Storia*, op. cit., ne dà un incisione pure come opera d'Andrea nella tav. XLI.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 149.

ond'è da concludere, che il tabernacolo attribuito ad Andrea trovasi in altro luogo o è andato perduto, come la più gran parte dei lavori di questo artista.[1]

Come si è detto, l'ultimo lavoro fatto da Andrea fu il Cenacolo, ora perduto, dipinto nel maggio del 1457 nel refettorio dello Spedale di Santa Maria Novella; nel qual anno Andrea moriva il 19 agosto, d'anni 67, ed era seppellito nella chiesa de' Servi.[2]

Il Vasari ci fa sapere che furono discepoli d'Andrea, Jacopo del Corso, che fu ragionevole maestro, il Pisanello, il Marchino, Piero del Pollajuolo e Giovanni da Rovezzano.[3]

[1] Vedi il nostro vol. II, pag. 462 e l'errata corrige. Fra le opere perdute sono da annoverare: Una storia di San Miniato e San Cresci nel chiostro di San Miniato al Monte. (Vedasi Vasari, vol. IV, pag. 141, ed inoltre i *Cenni storico-artistici di San Miniato al Monte*, op. cit., pag. 116). Le molte pitture eseguite da Andrea nella chiesa e nel chiostro di San Benedetto fuori Porta Pinti, un Sant'Andrea nella chiesa di Santa Trinita,* ed un gonfalone per la compagnia del Vangelista. (Vedi Vasari, vol. IV, pag. 141, 142). Nè queste son tutte, chè andarono egualmente perdute le pitture fatte nel chiostro del monastero di Santa Croce e nel cimitero di Santa Maria Nuova: così pure la Cena con gli apostoli dipinta in Sant'Egidio, la tavola in San Miniato fra le torri, la pittura della lunetta nella chiesa del monastero di San Giuliano e le figure dei Peruzzi e degli Albizzi dipinti sulla facciata del palazzo del Podestà. (Vedi Vasari da pag. 143 a 149).

[2] Vedasi Tavola alfabetica, e il *Giornale storico degli archivi toscani*, anno 1862, gennaio-marzo, pag. 5.

[3] Vasari, vol. IV, pag. 151. Tra questi pittori nulla conosciamo di Iacopo del Corso che il Vasari ci dice « essere stato ragionevole maestro** del Pisanello. » Perchè lo stesso asserisce in altro passo che il Pisanello, pittore veronese, visse molti anni in Firenze con Andrea del Castagno, non cade dubbio che il Pisanello ricordato dal Vasari come scolare di Andrea del Castagno, sia realmente Vittore Pisanello.*** Intorno a questa vertenza se il Pisanello sia stato o no scolare di Andrea, avremo

* Nel nostro vol. II, pag. 476 parlando di Bicci di Lorenzo, si nota che in Santa Trinita la tavola della cappella degli Scali, per errore di stampa chiamata degli Scoti, fu dipinta nel 1437 da Lorenzo di Bicci. Nel Vasari edito dal Sansoni, tom. II, pag. 67, si trova che questa tavola è la stessa che il Vasari per errore dice dipinta da Andrea del Castagno.

** Nella nota a pag. 682, tom. II del Vasari edito dal Sansoni si dice, che Iacopo del Corso (degli Adimari) è forse Iacopo del Pace.

*** Vedasi la *Vita di Vittor Pisanello*, vol. IV, pag. 152.

Prima di parlare dei dipinti su tavola indicati come opere di Andrea, è bene avvertire che nessuno di questi fu notato di sua mano, nè dall' Albertini nè dal Vasari, e neppure, per quanto ci è noto, in documenti posteriormente scoperti.

Oltre a ciò noi abbiamo già visto come l' indole e l' educazione del Nostro lo facessero più atto a dipingere in grande sopra lunghe pareti, scene ed azioni vigorose ed appassionate, piuttostochè su tavola, in campo più ristretto, pitture a tempera d' argomento religioso. Ad ogni modo è certo che tali pitture non presentano le forti qualità che sono caratteristiche a lui e che si trovano nei dipinti già ricordati. Per la qual cosa non ci sembra impossibile ch' egli si servisse dei suoi

occasione di parlare quando tratteremo di questo pittore.* Del Marchino si sa solamente che è Marco del Buono veronese, nato l' anno 1402 e morto nel 1489. ** Di Piero del Pollajuolo ne parleremo nella vita dei fratelli Pollajuoli. Giovanni da Rovezzano è quel Giovanni di Francesco del Cervegliera, morto nel 1459, che fu a lavorare anco con fra Filippo come diremo nella vita di quel pittore. Iacopo del Corso se è stato, come dice il Vasari, scolare di Andrea, noi non conosciamo opera alcuna. Probabilmente è di Giovanni da Rovezzano un' opera attribuita a fra Filippo Lippi, in cui sembra vedervi la cooperazione d' un aiuto, il quale mostra caratteri che ricordano quelli d' un pittore che è stato anco con Andrea del Castagno. Ma non sappiamo in vero, tra le opere di Andrea del Castagno, riconoscere la mano di questi pittori. Possiamo bensì congetturare che le opere scadenti, le quali ricordano la maniera di Andrea del Castagno, siano lavori ove presero parte nella esecuzione anche gli aiuti.

Dipinto in San Miniato.

Nella chiesa di San Miniato al Monte presso Firenze abbiamo veduto, dipinto a fresco sulla parete a sinistra di chi entra in chiesa, un San Girolamo ritto in piedi, di grandezza naturale, sotto finta nicchia, di fronte e colla testa rivolta alquanto alla sua sinistra guardando in alto. Nella mano sinistra tiene il libro chiuso, e nell' altra il sasso; alla sua destra vicino ai piedi il leone. È lavoro dozzinale di qualche seguace della maniera di Andrea del Castagno, ma non sappiamo dire il nome del pittore.

* Vedasi intanto che cosa si disse nella nostra *History of painting in North Italy*, vol. I, pag. 450-451.

** Vedi la nota nel Vasari, edito dal Sansoni, tom. II, pag. 682.

scolari ed aiuti nell'esecuzione di siffatti lavori, così poco conformi all' indole sua e al suo modo di sentire.

Ritratto nella Galleria Pitti.

Firenze. Nella Galleria Pitti è indicato, come lavoro di Andrea, un ritratto di giovane persona vestita di rosso con capelli folti e ricciuti ed un berretto rosso-violaceo in capo, alla foggia di quel tempo. Verdastro è il fondo della tavola, franco il disegno e sono rese con evidenza le forme tondeggianti e carnose. Il colorito di un tono verdognolo-giallastro, basso di tinte, è molto alterato dal ridipinto e dalle pessime vernici che lo ricoprono. Questo ritratto certamente non manca di pregi e può giudicarsi, seguendo l' attribuzione del catalogo, come eseguito da un pittore quale fu Andrea del Castagno.[1]

Dipinti nella Galleria della Accademia di Belle Arti a Firenze.

Nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, vi sono tre tavole indicate per lavori di Andrea. Rappresenta l' una Santa Maria Maddalena,[2] l' altra San Giovanni Battista[3] e la terza San Gerolamo. Le prime due hanno caratteri così analoghi a quelli delle opere degli ultimi tempi di Filippino Lippi, da far pensare che siano

[1] Trovasi indicato nella galleria Pitti, col n. 372. È un busto di uomo di grandezza naturale, veduto quasi di faccia.

[2] La Santa è ritta in piedi, in una nicchia, veduta di tre quarti, colle braccia incrociate sul petto, e con un vaso in mano. I lunghi capelli le scendono lungo il corpo. Il tipo non è piacente; le forme sono secche ed ossute; il colorito alquanto triste nelle tinte, e le ombre verdastre. La figura dipinta su tavola è poco meno della grandezza naturale. Il dipinto proviene dal convento di Badia di Firenze e nella Galleria è presentemente nella sala seconda indicato col n. 37.

[3] Il San Giovanni sta ritto in piedi entro una finta nicchia. Nella mano sinistra tiene la croce che appoggia al petto. Indossa la pelle, e sopra di essa un drappo rosso. Anche questo Santo presenta i medesimi caratteri e la medesima tecnica esecuzione della pittura della Santa Maddalena: la tavola è della stessa grandezza. Presentemente il quadro porta il n. 39. Nel nuovo catalogo si nota che quelle due tavole facevano parte di una più grande che ornava l' altare maggiore della chiesa di San Procolo: quando fu tolta dall'altare venne divisa, e la parte di mezzo fu posta in sagrestia, e le due laterali, cioè quella della Maddalena e l'altra di San Giovanni, furono collocate nel quartiere del Rettore.

state eseguite piuttosto nella bottega di questo pittore e negli ultimi anni della sua vita, piuttosto che nella bottega di Andrea.

La terza rappresenta nel mezzo, sul davanti e in un fondo di paese, San Girolamo seminudo, veduto di tre punti, rivolto alla sua destra, in ginocchio dinanzi ad un Crocifisso e colle braccia incrociate assorto in meditazione. In lontananza scorgesi un piccolo leone. Il tipo e le forme non sono piacenti ed il colore è pallido nelle tinte. Questo dipinto potrebbe molto probabilmente essere uscito dalla bottega di Andrea del Castagno. [1]

Il ritratto già ricordato nella Galleria Pitti, attribuito ad Andrea del Castagno, ci conduce per una certa rassomiglianza nei caratteri della pittura a parlare qui d' un altro quadro che trovasi pure nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze. Questo dipinto dopo esser stato attribuito a Domenico Ghirlandajo, fu con maggior ragione indicato nel catalogo quale opera del Botticelli. [2] Rappresenta la Madonna col Putto seduto sulle ginocchia di Lei, fra San Giovanni Battista e Santa Maria Maddalena da un lato; San Francesco e Santa Caterina d'Alessandria dall'altro: sul davanti, in ginocchio, stanno in atto di preghiera i Santi Cosimo e Damiano.

Tanto nel tipo, quanto nelle forme di Santa Caterina, vedesi qualcosa di grave e di pesante nelle forme. Le

[1] È indicato col n. 38. Nel vecchio catalogo si diceva che questa tavola proveniva dal convento d' Annalena in Firenze; nel nuovo catalogo invece si dice appartenuto al convento di San Procolo in Firenze. Nella parte superiore avvi da un lato e l' altro un'arme gentilizia a forma di scudo. In una, nella parte superiore, sopra fondo dorato, avvi nel mezzo in alto una *F* di tinta rossa, e nella parte di sotto sono quattro spranghe rosse e quattro dorate che scendono verticali; nella seconda su fondo bianco quattro spranghe rosse anch'esse verticali. Queste armi, o stemmi, potrebbero se si sapesse a qual famiglia appartengono, farci conoscere il committente, o l' antico possessore.

[2] Con questo nome è esposto nella Galleria col n. 46, e proviene dalla chiesa di Sant' Ambrogio in Firenze.

estremità come le giunture sono piuttosto grosse e nodose; e se per tale ragione come per qualcun'altra, questo quadro ricorda la maniera del Botticelli, rammenta anche quella d'Andrea del Castagno; e tanto il disegno della testa quanto le sue forme grosse e carnose, rassomigliano al disegno ed alle forme già notate nel ritratto che si conserva nel palazzo Pitti ed attribuito ad Andrea. Allo stesso modo il carattere, l'espressione e le forme di San Cosimo ci ricordano la maniera d'Andrea, mentre poi il modo di piegare, le forme ed i partiti delle pieghe, risentono piuttosto della maniera adoperata nella figura del San Girolamo penitente di questa stessa Galleria, che viene, come vedremo, attribuito a fra Filippo Lippi.

Ma avvi di più: la figura di Santa Maria Maddalena, quantunque di forme più sviluppate e d'espressione meno nobile e gentile, ricorda la figura di Santa Lucia nella tavola fatta da Domenico Veneziano per la chiesa di Santa Lucia dei Bardi, come la figura di San Francesco ci richiama alla memoria la stessa figura eseguita da lui in quella sua tavola. E noi sappiamo quali rapporti in arte vi fossero tra il Veneziano, Andrea del Castagno e Pier della Francesca. Non è dunque agevole a noi, anco a causa della cattiva condizione a cui per i danni patiti dal tempo e dai restauri, come dalla cattiva vernice è oggi ridotto il dipinto, di dare un giudizio sicuro. Si può tuttavia riconoscere che risoluto, franco e preciso ne è il disegno, come sicura l'esecuzione tecnica; alquanto basso di tono il colorito, giallognolo nelle carni, verdastro nelle ombre; forti e alquanto foschi i colori nelle vesti. Pei quali caratteri e fino a quando non esca alla luce un qualche documento che ne indichi il vero autore, noi siamo disposti a credere che sia stato eseguito nella bottega d'Andrea, as-

sistito da qualche abile aiuto che sia stato anche a lavorare nella bottega di qualche altro maestro di quel tempo in Firenze.[1]

Ad Andrea era anche attribuita la tela che trovasi in questa stessa Galleria, rappresentante, con figure di grandezza naturale, Cristo crocifisso colla Maddalena inginocchiata ai piedi della croce, e più lungi Cristo deposto e portato a seppellire. Le figure sono piene di movimento e di forza drammatica; ma non è opera di Andrea, bensì una delle più belle di Luca Signorelli, nella vita del quale dovremo di nuovo e più distesamente discorrerne.[2]

Dipinto nel palazzo Capponi a Firenze.

La tavoletta con San Girolamo che nel palazzo del fu Gino Capponi in Firenze era indicata come opera di Andrea del Castagno, è invece lavoro di altro maestro, e noi avremo occasione di nuovamente ricordarla fra le opere di Filippino Lippi.

Dipinto nella Galleria di Berlino.

Nella Galleria di Berlino avvi una tavola rappresentante, con espressione addolorata, la Vergine seduta colle braccia tese e in atto di guardare dinanzi a sè, mentre tiene il corpo del morto Figliuolo sulle ginocchia. Sul davanti, rivolto a chi guarda, vedesi da un lato in ginocchio pontificalmente vestito e col pastorale in mano, Sant' Agostino, che tiene coll' altra mano il lenzuolo che in parte copre il corpo di Cristo. Dall' altro lato egualmente in ginocchio, alquanto curvo della persona e con le mani congiunte a preghiera, avvi San Gi-

[1] Le figure sono circa il naturale e la tavola che pervenne dal convento di Sant'Ambrogio di Firenze, è indicata col n. 46.

[2] Era indicato nel catalogo della Galleria col n. 6 come opera di Andrea del Castagno, ma da che furono scritte queste pagine nell' edizione inglese, venne indicato come lavoro di Luca Signorelli con un interrogativo, e trovasi ora col n. 19 nella sala quinta. Si dice che dal convento di Annalena questo dipinto passò alla R. Guardaroba, e da questa alla Galleria dell' Accademia di Belle Arti.

rolamo che fissa gli occhi nel morto Redentore. In mezzo, sul terreno e presso i piedi della Vergine, è steso un bianco panno con sopra i simboli della passione. Dietro la Vergine si alza la croce fra gli alberi e, librati in aria, vedonsi con movimenti esagerati e violenti due Angeli, l'uno a destra l'altro a sinistra, rivolti al morto Salvatore. Dalla parte dove sta San Girolamo scorgesi una montagna formata da grossi massi di pietra, nelle viscere della quale è scavato il sepolcro: sul davanti s' alzano alcuni alberi. Dall'altro lato stanno altri massi di pietra ed altri alberi, e più lungi, nel mezzo del quadro, vedesi un lago circondato da colline e da piante. I tipi, i caratteri e le forme delle figure hanno molto realismo, massime la figura del Cristo morto, magra assai ed ossuta e con tutte le parti rese troppo anatomicamente. Come espressione, i lineamenti della Madre sono migliori e ricordano quelli dati dal Mantegna alle sue figure. Il tipo di San Girolamo con le sue forme grosse e magre, e colla fronte grande e sporgente, è volgare: la figura migliore del quadro è quella che rappresenta il Santo vescovo, che ci ricorda le figure dei Santi Cosma e Damiano nella tavola dell'Accademia delle Belle Arti in Firenze poco fa ricordata. Gli Angeli invece riescono spiacenti sia pel tipo sia per l' espressione come per la loro mossa esagerata. Il colorito ha poco corpo, e nella tinta è così liquido da lasciar trasparire sull'imprimitura della tavola la preparazione verdastra. Le carni sono giallastre e verdastro-scure le ombre. I colori delle vesti non difettano di vigoria, ma sono alquanto cupi e tristi. E l'insieme della pittura si mostra d' un' intonazione piuttosto fosca e tetra. In questo dipinto prevale la maniera di Andrea anzichè quella degli altri maestri fiorentini del tempo, e per ciò noi possiamo credere che sia lavoro eseguito nella bottega di

lui.[1] In questa galleria abbiamo due dipinti con una esecuzione molto inferiore, ma che pur ricorda la maniera di Andrea del Castagno. Uno di questi è una tavoletta con San Girolamo inginocchiato dinanzi al Crocifisso, in atto di battersi il petto. Il fondo rappresenta un paesaggio e su di esso spiccano, da un lato, San Sebastiano legato ad un albero e San Rocco, e dall'altro Tobia coll'Angelo.[2]

L'altra tavola con figure circa la metà del naturale, non era esposta, e noi l'abbiamo veduta in uno dei corridoi di quella Galleria. In essa sono figurati: Cristo crocifisso, la Maddalena penitente che abbraccia la croce, e dalle parti San Giovanni, San Girolamo e San Francesco. Il fondo è un paesaggio con piccole figure.

Dipinto nella Galleria Lombardi a Firenze.

In Firenze, nella Galleria Lombardi, abbiamo veduto anni addietro un San Girolamo, piccola tavola, cogli stessi caratteri dei due quadri sopra menzionati.

Dipinto nella Galleria comunale di Prato.

Prato (Galleria Comunale). Un migliore esemplare trovasi in questa Galleria, ed è una tavoletta centinata rappresentante Cristo in Croce con sotto la Vergine svenuta sorretta da San Giovanni e da una delle Marie e, nel mezzo, la Maddalena genuflessa che abbraccia la croce. Dall'altra parte son rappresentati San Girolamo inginocchiato e a mani giunte, col leone al fianco, e San Francesco. Il motivo del gruppo della Vergine in atto di svenire, ci ricorda quello simile rappresentato dall'Angelico nel Refettorio di San Marco a Firenze; il rimanente del quadro e più special-

[1] È esposto nella Galleria col n. 1055. Le figure, su tavola, hanno la grandezza naturale. Proviene dalla raccolta dei quadri Solly. Nel nuovo catalogo si accenna con un interrogativo se questo dipinto possa per avventura attribuirsi a Domenico Ghirlandaio.

[2] Proviene dalla raccolta Solly, ed è indicata col n. 1139.

mente la figura di San Girolamo, ricorda la maniera di Andrea, [1]

Quadro nella Galleria Nazionale di Londra.

Londra. Una tavoletta coi caratteri che ricordano quelli di Andrea del Castagno, vedesi nella Galleria Nazionale. Rappresenta Cristo crocifisso tra i due malfattori; sotto, da un lato la Vergine e dall' altra San Giovanni in atto di dolore. È indicata col N° 1136 del catalogo, in cui leggiamo che la pittura fu comperata a Firenze dal signor C. Fairfax Murray nel 1883. Le figure sono di piccola dimensione.

Quadro nella R. Galleria di Schleissheim.

Baviera. La tavoletta rappresentante San Sebastiano, che nella Galleria Reale di Schleissheim è indicata come lavoro di Andrea del Castagno, è invece una povera cosa di qualche mediocre pittore fiorentino o piuttosto senese del secolo decimoquinto. [2]

Ancona d'altare in San Francesco di Levanto.

Levanto (Liguria). Non è poi di Andrea del Castagno la tavola d'altare che trovasi nella chiesa di San Francesco, sopra il colle a pochi passi dal paese. Rappresenta in un paese San Michele a cavallo in atto di uccidere colla spada il drago, mentre da un lato vedesi fuggire spaventata la figlia del Re. Nella cornice, entro tondi, sono dipinti alcuni busti di Santi e Sante. I caratteri del dipinto sono assai diversi da quelli dei lavori della Scuola fiorentina, ed avremo anzi occasione di riparlarne laddove discorreremo di Lodovico Brea e di altri pittori genovesi.

[1] È indicato nella Galleria di Prato come opera di Andrea del Castagno, sotto il n. 21 del catalogo.
[2] È indicata nella Galleria col n. 1142.

CAPITOLO QUINTO.

DOMENICO VENEZIANO.

Dove nacque e fu educato all' arte Domenico Veneziano nessuno ancora ci seppe dire; ma se fosse possibile dimostrare che avesse nascimento nella città di Venezia piuttosto che essere oriundo di qualche altro luogo della regione veneta, verrebbe spontanea la domanda da chi avrebbe egli imparata l' arte sua. In Venezia i pittori del secolo XIV continuavano la vecchia maniera, e seguitavano a colorire con l'antica tecnica colà sempre in uso. E però, al principiare del secolo XV in Venezia, l'indirizzo artistico e la tradizione della scuola avevano fatto ben pochi cambiamenti, e siffatta condizione durò fino a quando Giovanni d'Allemagna e Gentile da Fabriano vennero a mostrare una nuova via, ed Antonello da Messina, arrivato dalle Fiandre, determinò meglio quell' indirizzo che l'arte veneziana doveva poi seguire.

La prima notizia a noi pervenuta fin qui intorno a Domenico, è una lettera da lui scritta da Perugia il primo d'aprile del 1438 a Pier di Cosimo de' Medici per pregarlo d'interporre i suoi buoni uffici presso Cosimo, affinchè allogasse a lui la tavola da altare che aveva deliberato di far dipingere: « et se ciò aviene (egli scriveva) ho speranza in dio farvi vedere chose meravigliose,

avegna che ce sia di bon maestri chome fra filipo (Lippi) et fra giovane (l'Angelico), i quali hanno di molto lavorìo a fare e spetialmente fra filipo à una tavola che va in santo spirito, la quale lavorando lui dì e note, non la farà in cinquani, sì è gran lavoro, ecc. » E più innanzi continua: « e se pure el lavorìo fuse sì grando, che chossimo (Cosimo) deliberase darlo a più maestri, hoveramente più a uno che a un altro, prieghovi, quanto è possibile a servo pregare signiore, chelvi piacia adoperare le vertù vostre in versomi favorevole et agliutatore in fare chionabia qualche particela, che se vui sapessi el desiderio chio ho de fare qualche famoso lavorìo, ecc. »[1]

Da questa lettera non si ricava nè come, nè dove, nè quando il pittore avesse conosciuto i Medici, nè se questa conoscenza datasse sin da quando Cosimo era in Venezia come esule; bensì a Domenico Veneziano erano ben noti tanto fra Filippo, quanto l' Angelico come gli altri pittori di Firenze, e sapeva che al primo, cioè a fra Filippo, era stata commessa la tavola per la Chiesa di Santo Spirito.

I quali particolari ben possono far credere che Domenico Veneziano fosse già stato a Firenze; ma poichè ci mancano lavori del primo suo tempo e inoltre andarono perduti non soltanto i dipinti da lui eseguiti in Perugia ma ancora tutti gli altri compiuti a Firenze, tranne la tavola e l'affresco di cui più innanzi faremo parola, così ci è tolto ogni modo di conoscere la maniera ed il valor suo nel primo periodo della sua attività artistica, non avendo i lavori rimasti nessun particolare carattere da poterli credere derivati dalla scuola veneta.

Il Vasari non solo sa che Domenico fu a Perugia,

[1] Vedi Gaye, op. cit., vol. I, pag. 136-37.

ma ancora che aveva colà dipinto in casa Baglioni una camera, che già al tempo suo era rovinata,[1] e la quale avrebbe dovuto, a quanto pare, essere stata dipinta nel 1438 e quasi contemporaneamente alla lettera da Domenico scritta al Medici. Adesso ci è pure noto come nell' atrio di casa Baglioni lavorasse venticinque figure di uomini illustri in guerra, in filosofia ed in ragione civile, a ciascuno dei quali il letterato perugino Maturanzio aveva posto sotto l'epitaffio.[2]

E poichè si conosce quali erano la condizione e l'indirizzo dell'Umbria nel secolo XIV e nella prima metà del secolo successivo, così è tanto più da deplorare la perdita delle pitture da Domenico eseguite in Perugia, le quali senza dubbio ci sarebbero state opportune non soltanto per venire a conoscere la maniera usata e la scuola cui Domenico apparteneva, ma ancora l' influenza da lui esercitata sui pittori di quel paese. Vero è che il pittore Benedetto Bonfigli, come può vedersi dagli affreschi eseguiti nel Palazzo Comunale in Perugia a lui allogati nell'anno 1454,[3] sebbene mostri di appartenere alla scuola Umbra, ricorda eziandio, tanto per le corte proporzioni delle sue figure con fattezze di persone attempate e con teste quasi rotonde, quanto pel modo di panneggiare, di rendere le forme e di disegnare, la maniera di Domenico, secondo naturalmente quel poco che se ne può desumere da ciò che ancora rimane di questo artista, quantunque sia anche vero che in alcune parti il Bonfigli risenta della maniera del Lippi e pel naturalismo del nudo di quella dei se-

[1] Vedi Vasari, vol. IV. pag. 145.

[2] Questi epitaffi furono pubblicati dal prof. Ariodante Fabbretti nelle *Note e Documenti alle vite de' capitani venturieri dell' Umbria.* Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 674, in nota.

[3] Vedi Vasari, vol. V, pag. 275, e Mariotti *Lettere pittoriche*, op. cit., pag. 132.

guaci d'Andrea del Castagno, dei Peselli e di Pier della Francesca. Come pittore il Bonfigli mostra pur sempre d'essere, comparativamente a questi nominati, un artista di molto minore ingegno. E vedremo a suo luogo discorrendo del Bonfigli, che questi suoi affreschi dovevano, quanto al prezzo, essere stimati dopo l'esecuzione da frate Angelico, fra Filippo Lippi e Domenico Veneziano.

La data della lettera da noi ricordata, scritta da Domenico a Piero de' Medici, ed il suo contenuto, ci sembrano bastevoli per giustificare l'asserzione ch'egli nacque nella prima parte del secolo XV e che fu contemporaneo di fra Filippo e dell'Angelico. Forse il nomignolo suo di Veneziano è derivato dall'essere originario d'una famiglia di Venezia. Un ricordo del 1439 (1440) che riportiamo in nota, lo chiama « Maestro Domenicho di Bartolomeo di Venezia. »

È probabile che la preghiera fatta dal pittore al Medici fosse ascoltata, ed egli ottenesse per mezzo di quella potente famiglia la commissione di dipingere una parte del coro in Santa Maria Nuova. Le memorie dello Spedale provano ch'egli lavorò colà dal 1439 al 1445 in compagnia di Piero della Francesca e del garzone Bicci di Lorenzo.[1]

Gli affreschi del coro di Sant'Egidio in Santa Maria Nuova andarono, come si disse, perduti, onde non se ne può parlare; ma il Vasari ha ragione quando afferma che

[1] « M. Domenicho di Bartolomeio da Vinezia che dipigne la chapella maggiore di Santo Gidio, de' dare a dì VII di sett. F. 44; ed de' dare a dì XII di sett. F. 2, 5, 15. Pietro Benedetto dal Borgho a San Sepolchro stà colliui! » Ricordo in Archivio dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze, Quaderno di Cassa EE. 1439-40, fol. 94, tergo. Notizia fornitaci da G. Milanesi e pubblicata dal sig. Harzen nel *Weigel 's Archiv fur d. zeichnenden Künste*. Leipzig, 1856. Nota a pag. 232 e 333. Per l'aiuto di Bicci a Domenico, vedi B. II, pag. 202, e il vol. II di questa edizione italiana, pag. 476.

Domenico adoperava l'olio mescolato ai colori, [1] poichè i libri di spese dello Spedale ricordano i pagamenti per l'olio di seme di lino fornito a Domenico durante il periodo del suo lavoro. [2] È però evidente ch' egli non poteva, come vorrebbe il Vasari, avere imparato a dipingere ad olio da Antonello da Messina, [3] una volta che nessuna memoria o documento son venuti a comprovare fin qui che Antonello visitasse Firenze, o fosse tanto presto andato a Venezia. E ciò tanto più in quanto la nuova tecnica del colorire usata dai Van Eyck e da Antonello, non consisteva già soltanto nell' adoperare dell' olio nei colori in quel modo che è indicato dal Cennini nel suo Trattato della pittura, poichè ivi è detto che l'olio di lino fu adoperato dai pittori del suo tempo solo in alcune parti dei loro quadri.

Comunque, l'unico esempio rimasto del nostro pittore è condotto a tempera; il che non vieta di credere che potesse essere una tempera messa insieme alquanto diversamente da quelle fino allora usate, senza contare che siffatti tentativi erano stati fatti contemporaneamente da altri pittori del tempo, e che pure allo scolare suo Pier della Francesca il tentativo deve essere meglio riuscito, quando lo vediamo accettare nel 1466 la commissione di dipingere ad olio uno stendardo per una chiesa. [4]

Il metodo però usato da Piero era diverso da quello adoperato dai Van Eyck e dallo stesso Antonello, come si può desumere dall' esame dei ritratti del duca e della duchessa d'Urbino, che oggi adornano in Firenze la

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 147.

[2] *Giornale storico degli Archivi Toscani*, 1862; op. cit., pag. 6.

[3] Il Vasari lo asserisce nella *Vita di Antonello*, vol. IV, pag. 80.

[4] Per la compagnia della Nunziata ad Arezzo. Vedi l'originale commissione in *Giornale storico*, 1862; op. cit., pag. 11.

Galleria degli Uffizi. La differenza fra le due maniere di Piero e d'Antonello sarà materia più innanzi d'uno studio particolare.

Dipinto nella Galleria degli Uffizi.

Il Vasari ricorda la tavola eseguita da Domenico per l'altare maggiore di Santa Lucia de' Bardi,[1] la quale noi abbiamo veduta per la prima volta ed in abbastanza buono stato in quella chiesa, ma non sull'altare maggiore, bensì in uno degli altari laterali.[2] La tavola tolta dall'altare e portata nella Galleria degli Uffizi, ebbe a patire d'una pulitura così disgraziata e di tali ritocchi da perdere molto della sua originalità e produrre così una sgradevole impressione con la tinta fredda che le è rimasta, e col colorito inegualmente posto allo scoperto e in alcune parti ripreso. Studiandola però attentamente, deve riconoscersi che Domenico era uno dei più abili pittori del suo tempo in Firenze. Dipinse in questa tavola un portico aperto con tre arcate sostenute da colonne di uno stile che ricorda quello usato dall' Angelico e da Masolino. Oltre il portico, vedesi nel fondo un cortile di forma pentagonale con tre nicchie centinate, delle quali la calotta è formata da una specie di conchiglia. Più lungi alcuni alberi staccano sull' azzurro del cielo; ma di essi non vedesi che la parte più alta che supera il cortile. Le colonne del portico posano sopra un pavimento, nel mezzo del quale è rappresentata la Vergine col Bambino, seduta su un trono posto sopra un gradino, che si prolunga ai lati dietro le figure dei Santi, poste ai fianchi della Vergine. Tanto la prospettiva quanto lo scorciar delle parti, mostrano come Domenico seguisse anco in siffatti studi

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 151.

[2] Il Lanzi a pag. 73 del I vol. della sua *Storia*, ricorda anche un gradino con alquante storie eseguite con assai diligenza. Ma del gradino nessuno più ci seppe dare notizia.

l'indirizzo allora prevalente in Firenze. [1] Alla destra della Vergine sta San Giovanni Battista rappresentato quasi di fianco, coperto in parte da una pelle di colore scuro, con sopra un manto azzurro avente il rovescio rosso. Stringe con la mano sinistra abbandonata lungo il fianco, la croce, che posa sul terreno ed è appoggiata in alto alla sua spalla; mentre con l'altro braccio a metà sollevato accenna al Bambino. Presso di lui e visto di tre quarti, sta San Francesco vestito dell'abito monacale, in atto di guardare la Vergine, tenendo una mano al petto e stringendo nell'altra un libro. Il tipo di San Giovanni e le forme piuttosto ossute sono rese con molta, forse con troppa, evidenza di realismo non scompagnata da uno studio fedele del nudo. L'espressione ne è piuttosto volgare, e nel suo insieme ci ricorda i tipi rappresentati da Pier della Francesca e da Andrea del Castagno.

E fu appunto questa la figura che avemmo occasione di ricordare quando, discorrendo di altre due figure di San Giovanni e San Francesco in Santa Croce, ci siamo domandati se fossero opera di Domenico Veneziano, oppure eseguite da Andrea del Castagno secondo la maniera di quel maestro.

Agli occhi ed alla mente nostra ricorrono ragioni così per l'una come per l'altra ipotesi. Tuttavia è notevole, rispetto alla forma, l'intelligenza e la precisione del nudo, come pure la sicurezza del contorno, quale si riscontra nei lavori dello scolare Pier della Francesca. [2]

[1] Il fondo e gli accessori sono a colori diversi ed a finti marmi; svariato e bene inteso è lo scompartimento marmoreo del pavimento, condotto a forme geometriche con rosoni a musaico, con buona intelligenza prospettica e con molto buon gusto nella scelta dei colori.

[2] Vedremo a suo luogo come questo modo di disegnare abbia più tardi raggiunto la sua perfezione col grande Leonardo da Vinci. Ma il San Giovanni di cui discorriamo, ci ricorda anche gli studi del nudo dei

La figura di San Francesco invece ha caratteri più conformi alla maniera di fra Filippo Lippi. Dall' altro lato della Vergine è rappresentata per prima e di tre quarti la figura del Santo vescovo Niccolò, vestito pontificalmente con ricco piviale verde cosparso di gigli gialli e con larga orlatura finamente ricamata su fondo azzurro e rosso. Chiuso sul davanti da ricco fermaglio, vedesi, sotto il piviale, il bianco camice che lascia scorgere i piedi con calzari di colore scuro. Sul capo ha la mitra con liste rosse e tutta ornata di pietre preziose: nella sinistra tiene il pastorale di ricca fattura a cesello, e con la destra inguantata impartisce la benedizione, guardando verso lo spettatore. È una figura piuttosto tozza di proporzioni e di forme tarchiate, la quale, pel modo come queste sono rappresentate e pei lineamenti, ci sembra copiata dal vero, sul modello forse di qualche sacerdote fatto vestire a quel modo. Esaminando questa figura, ci venne in mente la statua in bronzo del Donatello che vedesi collocata sulla porta maggiore dentro alla chiesa di Santa Croce, e rappresentante « San Lodovico di Tolosa; » intorno alla quale narra il Vasari che, essendosi data colpa a Donatello d' averla fatta goffa, rispose che a studio così l'aveva fatta, per essere San Lodovico « stato un goffo a lasciare il reame per farsi frate. »[1]

È vero però che l'affermazione critica dal Vasari fatta alla statua di Donatello, non potrebbe essere troppo convenientemente apposta alla figura dipinta da Domenico. La quale comparisce a quel modo molto pro-

Pollajuoli e del Verrocchio, e sembra a noi che anche Lorenzo di Credi mostri col suo San Giovanni dipinto nella tavola che sta nel Duomo di Pistoja, d'avere continuato, così rispetto alle forme come al movimento, la maniera che noi vediamo nella figura dello stesso Santo in questa tavola di Domenico Veneziano ora negli Uffizi in Firenze.

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 261.

babilmente perchè tale deve essersi mostrato il suo modello coperto di quei larghi e pesanti tessuti sacerdotali. E che il pittore si tenesse con fedeltà ai modelli suoi, lo prova anche l'aspetto di quella figura attempata e piuttosto pingue, dai muscoli della faccia rilasciati e dall' espressione buona e tranquilla. Presso la figura del Vescovo e di contro a quella di San Francesco, è rappresentata di profilo, in atto di guardare verso questo Santo, Santa Lucia, col piatto contenente gli occhi nella mano sinistra e la palma del martirio nell' altra. La sua veste verde è della foggia stessa di quella della Vergine, con l'orlatura ricamata a frangie, con sopra un manto di color rosso-lacca chiaro e con scarpe rosse. È una bella ed elegante figura dai lineamenti nobili e gentili, ai quali aggiunge grazia l'acconciatura dei capelli a trecce accomodate intorno al capo. È una figura che ricorda quelle dipinte da Masolino e dall'Angelico, come giustamente ebbe a rilevare il Rumhor,[1] che certo per la migliore condizione del dipinto deve essere stato più di noi in grado di valutarne il merito. A parer nostro, il pittore si è servito dello stesso modello tanto per la Santa Lucia quanto per la Vergine. La quale, sul capo acconciato come nella Santa, porta la corona e sta in atto di guardare dinanzi a sè con espressione piena di compiacimento. Sopra un ginocchio regge il Putto con la sinistra, mentre colle dita dell' altra mano gli tocca con grazia un piedino. Il Putto è rappresentato di fianco e rivolto alla Madre, sul ginocchio della quale sta ritto con la gamba destra, mentre ha l'altra alquanto piegata, e si tiene con la mano sinistra al collo della Vergine, appoggiando la destra all'orlatura della veste e volgendosi ad un tempo con bel garbo a guardare San Giovanni. Le proporzioni del Putto sono regolari e le forme ha gentili

[1] Vedi Rumhor, *Italienische Forchungen*, vol. II, pag. 262.

e tondeggianti, così da esser considerato uno dei migliori tipi creati in quel tempo dalla Scuola fiorentina.

Altra particolarità degna di nota, che già abbiamo osservata anche in Paolo Uccello, possiamo trovarla nelle mani lunghe e scarne, con le dita affusolate e quasi a punta, e nelle giunture evidenti e magre, e colle ossa piuttosto grosse che mostrano come siano state studiate dal vero e riprodotte con un segno fermo e preciso.

Questi caratteri vedonsi anche nei lavori di Pier della Francesca, non in quelli d'Andrea del Castagno caduto invece nel difetto opposto, eccetto che nelle due figure di San Giovanni Battista e San Francesco, se pure sono di lui, che trovansi in Santa Croce e che furono da noi più volte ricordate.

Se la figura della Vergine riesce piuttosto graziosa pei suoi lineamenti regolari, per la dolce espressione e il movimento suo, essa però non è del tutto piacevole per la foggia del vestire che forse era costumanza di quel tempo dal pittore fedelmente imitata.[1]

Innanzi che questa tavola fosse ridotta alla condizione d'oggi, il suo colorito era molto chiaro e luminoso e le tinte molto ben fuse fra di loro. Nelle luci predomina la tinta giallognola, il colore ceruleo-chiaro nelle mezze tinte e verdognolo trasparente nelle ombre. Le vesti sono di tinte vivaci, e si mostravano in giusto accordo con la tinta delle carni e col colore degli accessori architettonici e della decorazione a mosaico. Però la pittura manca ora alquanto di vigore, e sono indebolite le ombre, specialmente quelle proiettate dalle figure e dalle parti architettoniche.

[1] La veste di color rosso chiaro è stretta ai fianchi da una cintura; ma le orlature attorno al petto hanno forme angolate. Tanto per la foggia del vestire, quanto pel tipo, essa ci ricorda le Madonne del Baldovinetti.

Il modo dunque di colorire a chiaro con tinte vaghe e luminose, ricorda quello di Masolino e dell'Angelico, mentre poi la maniera di trattare le vesti con frangie, ricami ed orlature, ci richiama alla memoria le pitture di fra Filippo Lippi. Ai quali pittori Domenico Veneziano, come abbiamo veduto dai brani riportati di una sua lettera, non si stimava inferiore.

Nel gradino del trono sul quale appoggia i piedi la Madonna, si leggono con lettere e abbreviature del tempo, che spiccano sul fondo rosso, le parole: AVE · MARIA, e sui lati la seguente iscrizione: OPUS · DOMINICI · DE · VENETIIS · HO (sic) MATER · DEI · MISERERE · MEI · DATUM · EST. [1]

Dipinto nella Galleria Nazionale di Londra.

L'altro lavoro che del nostro pittore è rimasto, è anche ricordato dal Vasari: « .... in sul canto de' Carnesecchi; nell'angolo delle due vie che vanno l'una alla nuova, l'altra alla vecchia piazza di Santa Maria Novella; in un tabernacolo (Domenico dipinse) a fresco, una Nostra Donna in mezzo d'alcuni Santi. » [2] Distaccato dal muro, noi l'abbiamo visto in casa del Principe Pio. La figura della Vergine dipinta in proporzioni maggiori del naturale, è seduta in trono posto sopra un prato fiorito e tiene ritto sopra un ginocchio il divino Figliuolo. La Madre lo sorregge con la mano destra per un fianco e con l'altra sotto l'ascella sinistra. Il Bambino appoggia la mano sinistra sul braccio della Madre, mentre con la destra sollevata è in atto di benedire, guardando a sè dinanzi. Il tipo e le forme delle due figure sono piuttosto piacenti, e le proporzioni regolari. I capelli della Vergine discrimati nel mezzo, sono riuniti da un nastro in trecce attorno al capo e coperti da un velo filettato d'oro che le scende dai lati sulle spalle. Secondo il consueto, in-

[1] Le figure sono poco meno della grandezza naturale.
[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 145.

La Vergine col divin Figliuolo.

dossa una veste rossa stretta a metà della vita, con sopra un manto azzurro che dalle spalle le arriva sui fianchi coprendole parte delle braccia e tutta la parte inferiore della persona. I lineamenti, le fattezze e il tipo ricordano interamente le figure della Madonna, del Putto e della Santa Lucia nella tavola esistente negli Uffizi: con questo però che vi si riscontrano in pari tempo una maggiore semplicità d'abbigliamento, proporzioni migliori e forme più eleganti.

In alto è dipinto in iscorcio il Padre Eterno, per metà nascosto fra le nubi, a braccia aperte, e rivolto all'ingiù verso la Madonna e il Putto. Egli veste una tunica rossa, ed è in parte coperto da un manto azzurro. Dalle nubi partono raggi di luce, come tre raggi si muovono dalla bocca dell'Eterno verso la Vergine, che al pari del Bambino ha una grande aureola attorno al capo. E tra il Padre Eterno e la Vergine vedesi ad ali spiegate la colomba, simbolo dello Spirito Santo. Sul grande seggiolone (che rappresenta il trono) si legge da una parte: DOMINICVS e dall'altra: DE · VENECIIS · F.[1]

Anche i busti dei due Santi che erano nell'imbotte del tabernacolo, furono staccati. Uno vestito da monaco, veduto di tre quarti, sta guardando un libro chiuso che tiene fra le mani. Persona piuttosto attempata, ha forme ed ossatura alquanto pronunziate, e pel suo carattere e

[1] Il trono ad alta spalliera di forma rettangolare, coi fianchi di altezza e forma uguali, è molto semplice e lavorato a guisa di tarsia con finti marmi colorati e decorato di fasce di musaico. Sulla cima di ciascuno dei quattro angoli della spalliera e dei fianchi, avvi una palla di finto marmo giallo; ed è pure curiosa la forma geometrica della base che sporge molto innanzi, terminando in cerchio con una punta sporgente nel mezzo. Lo scorciare delle linee non apparisce molto corretto; ma ciò può dipendere anche dal posto mutato e dal non vederle più dall'altezza per la quale il dipinto fu primamente lavorato. Le proporzioni della Madonna, come si è detto, sono maggiori del vero, e le figure staccano sopra un fondo di tinta scura e pesante, ridotto così dai restauri.

pel suo naturalismo ricorda tanto la figura di San Francesco nella tavola degli Uffizi, quanto quella dello stesso Santo attribuita ad Andrea del Castagno, che insieme col San Giovanni, si vede in Santa Croce.

L'altro busto rappresenta di prospetto un frate Domenicano, in atto di guardare con qualche vivacità alla sua sinistra. Sbarbato in viso, mostra sul capo raso il cerchio dei capelli secondo la regola dell'Ordine cui appartiene e veste la scura tunica del monaco.[1] È una figura copiata dal vero, di forme asciutte, piena di tanta vita e di robustezza da ricordarci le figure severe dei Santi dipinte dall'Angelico attorno alla grande « Crocifissione » rappresentata nel Refettorio del Convento di San Marco in Firenze.[2]

È da deplorare che anche codesti busti abbiano patito danno sia dal distacco, sia dal restauro, in modo da perdere molto della primitiva originalità. Un diligente e minuto esame della pittura fa però ancor riconoscere qua e là, e massimamente nelle carni, che il colorito doveva essere chiaro e luminoso quanto quello della tavola a tempera degli Uffizi ed il lavoro eseguito con non minore diligenza, sebbene anche i contorni stati ripresi dal restauro abbiano subìto gravi alterazioni e siano state ripassate con colore le vesti.[3]

[1] Queste figure staccano da un fondo divenuto scuro, e sono di grandezza naturale.

[2] Vedi il nostro vol. II, pag. 379.

[3] Anche per rispetto alla tecnica esecuzione, noi troviamo che questo affresco ha analogia con l'altro in Santa Croce, più volte ricordato e attribuito ad Andrea del Castagno. La parte principale del dipinto fu comperata da lord Crawford, che nel 1871 la espose insieme coi lavori degli antichi maestri a Burlington Hause in Londra. Le due teste invece acquistate da sir C. Estlake, si trovano presentemente nella Galleria Nazionale di Londra coi numeri 766 e 767 del catalogo. È però giusto notare che da quando vedemmo in Firenze il dipinto, un peggioramento nelle condizioni sue s'è verificato ed è nelle tinte divenuto più oscuro. Il figlio di lord Crawford, nel 1886, lo regalò alla Galleria

Domenico Veneziano ornò nel 1448 due cassoni per corredo da sposa a Marco Parenti per il prezzo di 50 fiorini; ma di questo lavoro s'ignora qual fosse la fine.[1] Secondo il Vasari, il nostro pittore avrebbe dipinto in compagnia di Pier della Francesca nella sagrestia di Santa Maria di Loreto[2] dopo che già aveva lavorato a Perugia in casa Baglioni e in altri luoghi, e cioè dopo il 1438, poichè oggi sappiamo che in quel tempo si trovava a Perugia, da dove scriveva la nota lettera a Piero di Cosimo dei Medici.

Ed il Vasari nella vita di Pier della Francesca conferma il racconto del lavoro incominciato in compagnia di Domenico nella volta della sagrestia a Loreto, lasciato poi incompiuto per timore della peste e condotto più tardi a compimento da Luca da Cortona, scolare di Piero.[3] Ma poichè sappiamo che nelle Marche la peste scoppiò e si diffuse tra il 1447 ed il 1452,[4] così è da credere che se mai i due pittori andarono a Loreto, vi si dovettero trovare prima che il morbo v'infierisse, oppure in qualche momento di tregua, pronti a tralasciare il lavoro col nuovo infierire di esso. Nel 1455 lo ritroviamo di nuovo a Firenze.[5]

La chiesa di Loreto fu fabbricata dopo che ne era stata demolita la primitiva più piccola, e secondo il Vasari, fu fatta sotto Paolo II per opera dell'architetto Giuliano

Nazionale e trovasi esposto col n. 1215. Molti dei restauri fatti dal Marini quando staccò il dipinto dal posto ove trovavasi furono tolti, per cui vedesi in migliori condizioni di prima.

1 Vedi *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, 1862, op. cit. pag. 6.

2 Vedi Vasari, vol. IV, pag. 145.

3 Vedi Vasari, *Vita di Pietro della Francesca*, vol. IV, pag. 19.

4 Vedi Calcagni, *Memorie istoriche di Recanati*.

5 Un ricordo ritrovato dal sig. G. Milanesi ci fa conoscere che Domenico da Venezia, pittore in Firenze, piglia a pigione una casa nel popolo di San Paolo l'anno 1455, 15 maggio. Vedasi il *Buonarroti*, Roma 1885, serie III, vol. II, Quaderno V, pag. 144.

da Majano, il quale « rifondò e fece molto maggiore il corpo di quella chiesa, che prima era piccola e sopra pilastri alla salvatica; ma non andò più alto che il cordone che vi era. »[1]

La verità di quanto afferma il Vasari è confermata dal fatto che l'architetto Marino di Marco de Iadrino Veneto, cioè da Zara soggetta allora al dominio Veneziano, continuò la fabbrica; e ciò deve essere accaduto nell'anno 1471, perchè abbiamo osservato all'esterno della chiesa, sotto appunto alle cappelle in una delle quali vuolsi che abbia dipinto Domenico in compagnia dello scolaro Pier della Francesca, a cui successe poi Luca Signorelli, scolaro di quest'ultimo, il cordone di cui parla il Vasari con lo stemma di Paolo II e la data del 1471.[2]

Una lapide con le stesse indicazioni si trova pure nel luogo detto della Madonna del Volto, poco più sotto.[3]

Ma poichè oggi conosciamo che Domenico Veneziano morì, come vedremo, in Firenze il 15 maggio dell'anno 1461, ci sembra evidente che non possa aver dipinto nella chiesa nuova di Loreto. Nè sapremmo dire se lavorasse nell'antica e più piccola chiesa stata demolita da Giuliano da Majano, quantunque, per quanto piccola sia stata, è da credere che fondata dopo il 1322 e durata per uno spazio di 140 anni, non doveva poi essere tanto povera, specialmente se si tien conto della grande importanza che doveva avere il santuario in quel tempo.[4]

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 5.

[2] Vedi Giannuzzi, *La Chiesa di Santa Maria di Loreto*, Roma, 1884, e i documenti pubblicati nell'*Archivio Storico dell'Arte*, anno primo.

[3] Quel cordone veduto di fuori dal basso della fabbrica, è al livello del piano della chiesa, e quindi anco di quello delle cappelle.

[4] Vedasi *De Ecclesiis Recanatensi et Laurentana, commentarius historicus, Iosephi Antonii Vogel*, Recineti, 1859, Vol. I, s. 225, non che la *Relazione storica delle prodigiose traslazioni della santa Casa di Loreto*, presso Pacifico Rossi tipografo, 1873.

Comunque sia, oggi nel tempio di Loreto non si vedono pitture del Veneziano, mentre i caratteri di quelle che vi sono non appariscono eguali a quelli dei noti lavori suoi. Delle pitture di Pier della Francesca e dello scolaro suo Signorelli, discorreremo in altro luogo.

Come già si è detto, Domenico Veneziano morì a Firenze il 15 maggio dell'anno 1461, quattro anni cioè dopo la morte d'Andrea del Castagno, e fu seppellito in San Pier Gattolini.[1] Il signor Gaetano Milanesi, come già è stato anche da noi altra volta accennato, ha espresso il dubbio che il racconto del preteso assassinio di quest'artista sia derivato dall'essere stato confuso Domenico Veneziano con un tal Domenico di Matteo, pittor fiorentino, che nel principio del novembre 1448 fu veramente assalito e morto per mano di un suo nemico.[2]

Oltre i lavori ricordati dall'Albertini e dal Vasari, sappiamo dal rimasto inventario delle masserizie di Lorenzo il Magnifico, e da noi già citato, come fra i quadri sia ricordata una testa di donna di mano di maestro Domenico da Venezia, stimata 8 fiorini, della quale però ci è affatto ignota la fine.

Ritratto nella Galleria Pitti.

Nella Galleria Pitti avvi un busto di grandezza naturale, che rappresenta il ritratto d'un uomo senza barba, con lineamenti regolari, piuttosto attempato in atto di guardare innanzi a sè e di girare alcun poco la testa verso la sua sinistra. Da quel che apparisce dovette essere uno studio dal vero e molto rassomigliante alla persona rappresentata.

Porta in capo un berretto rosso, ed ha una veste di color rosso chiaro: la carne è di una tinta grigiastra,

[1] Vedi *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, 1862, op. cit., pag. 7.

[2] Vedi *Tavola alfabetica*, op. cit., ed il *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, 1862, op. cit., pag. 10.

alquanto monotona, quella delle vesti di poca vigoria, quella del fondo scura ed opaca. I soverchi ritocchi e le cattive vernici adoperate nel restaurarlo l' hanno reso poco gradevole. Malgrado ciò ci sembra che possa ancora, piuttosto che ad altro artista della scuola e del tempo, essere attribuito a Domenico da Venezia. [1]

Quadri nella Galleria Panciatichi di Firenze.

Nella stessa Firenze e nella Galleria Panciatichi era indicata col n. 59 una mezza figura in tavola, rappresentante, in grandezza quasi naturale e sopra un fondo dorato ed arabescato, la « Vergine » che regge con la sinistra il Putto seduto sopra un parapetto, mentre con la destra gli offre un fiore. Tanto pei lineamenti quanto per la foggia del suo vestire, la figura di questa Madonna ci ricorda piuttosto la maniera del Veneziano che non quella di Pier della Francesca cui è attribuita, salvo che non fosse un primo tentativo di Pietro, nel quale avesse imitato la maniera del maestro. [2]

Un' altra tavola era indicata in questa stessa Galleria col n. 341 rappresentante « La Vergine col Bambino » attribuita a Domenico Veneziano, mentre a noi sembrava un lavoro di Giovanni Graffione, scolaro d'Alessio Baldovinetti.

Quadro già nella raccolta Mündler a Parigi.

A Parigi, presso il nostro compianto amico O. Mündler, abbiamo veduta una tavola rappresentante in un terzo del naturale « La Vergine col Bambino » ritto sulle ginocchia di lei, la quale tiene in mano una rosa. Questo dipinto mostra i caratteri che si riscontrano così nelle opere attribuite al Baldovinetti come in quelle del Veneziano, cui potrebbe anche essere ascritto.

[1] È indicato nel catalogo di autore anonimo, sotto il n. 375. Ritratto virile in tavola, con berretto e veste rossi; costume fiorentino del 1400.

[2] Le carni sono di tinta chiara. Il manto azzurro è molto alterato dai ritocchi, e la veste rossa è stretta alla vita da una fascia dorata. Attorno al collo vedesi la stessa orlatura. Il fondo è tutto dorato a nuovo.

CAPITOLO SESTO.

FRA FILIPPO LIPPI

Nel novero dei frati illustri nella storia della pittura, fra Filippo è tra i primi pel suo ingegno, non per qualità morali, nè per buona condotta. Ciò non ostante, per quanto menasse vita riprovevole, non ebbe a patire danno nè ad essere cacciato dall'Ordine, sia per la protezione di cui gli furono larghi i Medici, sia per riguardo al suo valore nell'arte, che tornava anche a decoro dell'Ordine cui apparteneva. La tolleranza usatagli fu molta e molte furono pure le commissioni a lui date; ma se si volesse fare una comparazione tra lui e Fra Giovanni, egualmente molto abile ed a ragione assai stimato in arte, ne verrebbe un paralello molto singolare, perchè quanto fu l'Angelico un modello di vita casta e virtuosa, altrettanto diede l'altro l' esempio di una vita scorretta e biasimevole. E sembra che l' indole dei due artisti e l'animo tanto diverso si traducano nelle manifestazioni della loro vita e siano quasi rappresentati dai respettivi lavori. I quali quanto sono castigati e ricchi di purissimo sentimento religioso da parte dell'Angelico, d'altrettanto invece sono inspirati a voluttà e abbondevoli di bellezze materiali e mondane da parte del Lippi.

Nacque fra Filippo da messer Tommaso di Lippo,

figlio di beccajo e da madonna Antonia di ser Bindo Sernigi, cittadino fiorentino, in contrada Ardiglione sotto il canto alla Cuculia, dietro al convento de' frati Carmelitani.[1] Rimasto ancor fanciullo orfano e povero, fu raccolto dalla zia Lapaccia, sorella del padre di lui, la quale non potendo più sostenere il carico di mantenerlo, lo ricoverò all'età di otto anni, nel vicino convento del Carmine.[2]

Ma quanto era destro ed ingegnoso nelle azioni di mano, altrettanto era scarso nella erudizione delle lettere e poco acconcio ad imparare, di modo che mai volle o seppe applicare ad esse l'ingegno suo nè averle amiche. Questo putto, narra sempre il Vasari, che anche in convento fu chiamato col nome di Filippo avuto nella famiglia, mentre era cogli altri, durante il noviziato, sotto la disciplina del maestro di grammatica, in cambio di studiare imbrattava sempre con fantocci i libri suoi e degli altri: la qual cosa indusse il Priore a dargli ogni comodità ed agio d'imparare a dipingere,[3] poichè l'arte era nobilmente coltivata anche nei conventi, come già abbiamo veduto e come ne fan prova i tanti ed insigni pittori, scultori ed architetti

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 114.

[2] L'anno preciso della nascita di Filippo non si conosce, ma par certo sia avvenuta nei primi anni del sècolo XV. Il Vasari nella prima edizione la pone nel 1402, il Baldinucci circa il 1400. In nota alla pag. 115 del Vasari edito dal Le Monnier, lo si dice nato nel 1412, che è anche la data scritta dubitativamente nella *Tavola Alfabetica*, op. cit. Nel Vasari edito dal Sansoni lo si vuole invece nato nel 1406, ma senza che sia data la notizia con sicurezza. Egualmente incerto o non precisamente noto è l'anno in cui fu ricoverato nel convento, che per taluni si vuole fosse il 1414. Che se questa data fosse precisa e ammesso quel che dice il Vasari, che cioè Lippo entrasse in convento d'otto anni, si avrebbe un'indiretta conferma della sua nascita nel 1406. Se non si conosce con certezza l'anno della nascita, si sa invece ch'egli moriva in Spoleto il 9 ottobre del 1469.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 115 e segg.

appartenenti all'Ordine di san Domenico.[1] Certo è che Filippo vestì l'abito fratesco, e vuolsi professasse dopo compiuto il noviziato, al dì 8 giugno del 1421, in età di quindici anni ed alla presenza del priore fra Pietro da Prato e degli altri religiosi del convento, come risulta dall'atto rogato in quel giorno, mese ed anno, da ser Filippo di Cristofano. Risulta ancora dal libro delle spese del convento pel periodo che corre dal 1418 al 1438, che fra Filippo è registrato la prima volta nel 1421 tra i frati, ai quali il convento dava un sussidio per farsi l'abito.[2] Il Vasari racconta che fra Filippo visitava spesso « la cappella da Masaccio nuovamente stata dipinta; la quale, perciocchè bellissima era, piaceva molto a fra Filippo: laonde ogni giorno per suo diporto la frequentava; e quivi esercitandosi del continovo, in compagnia di molti giovani che sempre vi disegnavano, di gran lunga gli altri avanzava di destrezza e di sapere; di maniera, che e' si teneva per fermo che e' dovesse fare, col tempo, qualche maravigliosa cosa. »[3]

Negli anni 1430-31,[4] nel citato libro delle spese del convento lo si trova infatti designato coll'appellativo di pittore; la qual cosa ci fa credere che allora eseguisse le pitture che più non si vedono, perchè distrutte

[1] Vedi in proposito le *Memorie* di Vincenzo Marchese più volte ricordate.

[2] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tomo II, pag. 612-13, in nota.

[3] Vedi Vasari, vol IV, pag. 115-16. Noi abbiamo ricordato che per la partenza di Masolino da Firenze, Masaccio ebbe incarico di continuare il lavoro nella Cappella Brancacci al Carmine. Vedasi questa edizione italiana, vol. II, pag. 256, e la nota 2ª nella *Vita di Masolino* ed in quella di *Masaccio*, pag. 289. Lasciate le pitture di detta Cappella non finite anche da Masaccio, noi vedremo che furono portate a compimento da Filippino figlio del nostro fra Filippo, di cui ci stiamo ora occupando.

[4] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 613.

forse dal grave incendio del 1771, ma che a lui sono ascritte dal Vasari tanto nella chiesa come nel convento del Carmine.[1]

Dopo il 1431 non si hanno più ricordi di fra Filippo, onde è probabile che egli lasciasse il convento del Carmine, quantunque ignoriamo dove sia andato. Il Vasari racconta avere fra Filippo lasciato l'abito di frate all' età di anni diciassette,[2] mentre abbiamo già visto come più tardi egli era ancora nel convento ed ivi attendeva allo studio della pittura, rimanendovi fino al 1431. Nè si ha notizia certa che egli abbia lasciato l'abito monacale, chè anzi, per quello che verremo dicendo, pare provato che continuasse ad appartenere al convento; la qual cosa ci dà argomento per credere, che quando dovette allontanarsene, lo lasciò col consentimento dei superiori, i quali potrebbero anche averlo consigliato a ciò, mossi dallo scandalo degli amori di lui.

Narra il Vasari che fra Filippo mosse per la Marca d'Ancona, dove andando un giorno a diporto in mare con certi amici, fu preda d' alcuni filibustieri moreschi che lo condussero in Barberìa dove sarebbe rimasto per 18 mesi.[3] Se ciò fosse vero e fosse accaduto appena lasciato il convento, fra Filippo sarebbe rimasto in ostaggio fino circa la metà del 1433.

Nulla però fin qui è venuto a confermare il racconto. Narra inoltre il Vasari che in Padova si vedevano a' suoi tempi alcune pitture di fra Filippo,[4] e la cosa avrebbe conferma anche dall'Anonimo del Morelli, il quale

[1] Vedi Vasari vol. IV, pag. 116. Per la pittura che il Vasari ricorda nel primo chiostro del convento eseguita da fra Filippo Lippi, vedasi quanto fu detto nel nostro volume II, *Vita di Masaccio*, a pag. 314 e segg.

[2] Ivi.

[3] Ivi.

[4] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 120-21.

afferma che fra Filippo avrebbe dipinto in quella città a fresco nella chiesa del Santo sopra il primo pilastro a sinistra dell'entrata « un' Incoronazione della Vergine, »[1] e nella cappella del Podestà insieme con Ansovino da Forlì e Niccolò Pizzolo da Padova alcune altre pitture.[2] Il padre Gonzatti riporta, con la data del 1 luglio 1434, un pagamento fatto « per onze d' azzurro a fra Filippo da Florentia che adorna lo tabernacolo delle reliquie. »[3]

Vero è che il Vasari non dà il soggetto della pittura, mentre ricorda invece l'affresco della chiesa di Sant'Antonio nella vita di Andrea Mantegna, attribuendolo come fa anche il Rossetti, a Stefano pittore ferrarese.[4]

Nella nota a pag. 615 del vol. II del Vasari, edito dal Sansoni, si osserva come dal 1432 al 1439 fra Filippo fosse sempre in Firenze; la qual cosa, quando fosse certa, renderebbe per sè evidente la mancata presenza di fra Filippo a Padova in quegli anni stessi. Se non che vedendosi nel prospetto cronologico delle sue opere, che non ne è ricordata alcuna dal 1431, in cui uscì dal convento, fino al 1434, non sarebbe escluso quanto afferma il Vasari, che fosse a Padova, mentre

1 Vedi l' Anonimo Morelliano, a pag. 5 e 20.

2 Idem. Tutte queste pitture sono andate perdute.

3 Vedasi Gonzatti, *La Basilica di Sant'Antonio di Padova*, vol. I, pag. XXI de' Documenti, nota 1.

4 Vedasi Vasari, vol. V, pag. 178, e Rossetti, *Guida di Padova*, a pag. 63.

Nel pilastro a sinistra della chiesa di Sant' Antonio entrando dalla porta principale, dove trovasi l'altare della « Madonna detta del Pilastro, » è dipinta sul muro la Vergine col Bambino in braccio, fra l' Evangelista San Giovanni ed il Precursore con figure d'Angioli in alto che tengono sospesa sul capo della Vergine una corona.

Quest' affresco per il pessimo restauro, o il rifacimento patito, ci toglie il modo di poter dare in proposito un sicuro giudizio. Che se dovessimo pronunziarlo da quanto ora vedesi, noi diremmo che il dipinto appartiene al secolo XIV, ma è, come si disse, molto alterato dai restauri, ed inoltre ha i due Angeli ridipinti a nuovo in periodo assai posteriore che sta fra il 1600 e il 1700.

invece non sappiamo quanto siavi di vero nella storiella della cattura e della prigionia sua in Barberia.[1]

Noi avremmo certamente creduto senza alcuna esitazione che fra Filippo fosse stato in Padova, se, dicendoci il Vasari che colà « si veggono ancora alcune pitture » di lui,[2] avesse anche soggiunto di averle viste lui stesso quando fu colà, ed in uno stato ancora buono; poichè ci sarebbe difficile dubitare che il Vasari non vi riconoscesse la maniera di fra Filippo. Ad ogni modo è certo che oggi in Padova non si vede alcun dipinto che abbia i caratteri d'un suo lavoro. E quando non sia con certezza dimostrata la presenza in Padova di fra Filippo, è logico dedurre che il pagamento ricordato dal Padre Gonzatti debba riferirsi ad un altro pittore fiorentino omonimo.

Fra i dipinti che pei caratteri esterni possono attribuirsi a fra Filippo, come lavori eseguiti nell'esordire della sua vita artistica, va certamente annoverata la tavola che dall'eremo di Camaldoli presso Firenze fu trasferita all'Accademia di Belle Arti, e vuolsi la stessa che fu eseguita, al dir del Vasari, per la moglie di Cosimo dei Medici e destinata ad una cella dei romiti, dalla devozione di lei dedicata a San Giovanni Battista. Formavano parte dell'ancona alcune storiette che si mandarono a donare da Cosimo a Papa Eugenio IV.[3]

Accademia di Belle Arti di Firenze. L'Adorazione del Bambino.

In detta tavola è rappresentata, a sinistra di chi guarda, la Madonna in ginocchio a mani giunte in atto di pregare davanti al Bambino, col capo ornato da un'aureola tramezzata dalla croce, vestito in parte da un fine drappo e che è posto sopra un prato fiorito. Nell'alto fra

[1] Vedi Vasari, vol IV, pag. 116.
[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 120.
[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 118. Non si conosce quale fine abbiano fatto queste storiette.

le nubi appariscono le mani del Padre Eterno dal quale si spandono raggi di luce, mentre alquanto più in basso è rappresentato lo Spirito Santo sotto forma di colomba librata in aria, i cui raggi di luce si proiettano direttamente sul Bambino. Ai lati del Padre Eterno stanno inginocchiati due graziosi Angioletti a mani giunte in atto di pregare guardando il Bambino. Nel paesaggio a destra di chi osserva vedesi giungere affrettato il Precursore fatto grandicello, con un rotolo nella destra sul quale sono scritte le parole *Ecce Agnus Dei* e la croce nella mano sinistra. Da questa stessa parte, ma più in basso, vedesi sul davanti la parte superiore della figura d'un Santo dell'Ordine camaldolese, con lunga e folta barba e con una mano al petto, mentre coll'altra stringe un bastone, in atto di guardare con fervore la Vergine cui sembra si raccomandi. Il fondo che rappresenta un luogo solitario e remoto a mo' di quelli preferiti dai monaci dell'Ordine camaldolese, ai quali il dipinto era destinato, è formato da alcune roccie.

La dolce espressione delle figure, i lineamenti gentili e l'atteggiamento vivo e bello di ciascuna e specialmente della Vergine in atto di pregare e degli Angioli, rendono pregevole il dipinto, come anche le tinte chiarorosee delle carni, i toni vaghi e trasparenti dei colori nelle vesti, le forme delle pieghe, il contorno netto e preciso del disegno e la tecnica esecuzione molto accurata e diligente. Tutto perciò in questo lavoro rivela il luogo nel quale l'educazione artistica del Lippi andò formandosi, cioè il convento; e la sua maniera è quella stessa che si scorge nei lavori di Masolino e dell'Angelico; il che conferma quanto asserisce il Vasari, che fra Filippo studiò nel suo convento le opere di Masolino.[1]

[1] Nella Galleria era indicata col n. 26, e per qualche tempo la pittura venne attribuita allo stesso Masolino, come per sua fu data incisa nel

Ma se nell'insieme si può scorgere come l'autore sia persona addetta a un Ordine religioso, non è men vero che qui manca il divoto raccoglimento dell'Angelico.

Racconta infatti il Vasari che quando il Lippi era preso d'amore, trascurava le commissioni avute ed ogni cosa dell'arte, onde Cosimo dei Medici pensò bene di tenerlo rinchiuso perchè non perdesse il tempo nelle sue consuete e licenziose divagazioni. Se non che stimolato dai furori della sua passione, trovò modo, tagliando le lenzuola, di calarsi da una finestra e attendere per più giorni al piacer suo. La qual cosa persuase Cosimo che meglio valeva lasciarlo libero, e così fece per l'avvenire, cercando piuttosto di stimolarlo al lavoro coi buoni trattamenti « dicendo egli che l'eccellenze degli ingegni rari sono forme celesti e non asini vetturini. »[1] Tutto questo racconto ha del fantastico e parrebbe fatto più che altro per tener desta l'attenzione del lettore, se la notizia dei suoi licenziosi amori non avesse conferma nel fatto stesso della Buti e delle compagne sue, che dal convento di Santa Margherita di Prato andarono a convivere col Lippi. Il quale doveva alla vita sregolata appunto le sue strettezze finanziarie e il frequente bisogno di danaro ch'egli aveva.

Esaminate con attenzione le pitture sue, a noi sembra che principali caratteri ne siano la soavità e la fusione delle tinte, la vaghezza dei toni nei colori delle vesti e nell'insieme un'iride gaia ed allegra che tanto piace e seduce l'occhio dell'ammiratore. La sua pittura a tempera è vaga, luminosa, trasparente e piena

tomo III della serie I, della *Galleria di Firenze illustrata*, tav. CXX. Le figure sono minori del naturale; il dipinto proviene dal convento dei Camaldolesi fuori di Firenze. Nel nuovo Catalogo è indicato col n. 12 e trovasi nella sala quinta.

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 118-19.

di soave dolcezza, quasi suono lontano di corda armoniosa. Il modo di colorire e la tecnica esecuzione di fra Filippo mostrano, come si disse, di derivare da Masolino e dall'Angelico; ma vi traspare eziandio quel tanto di seducente che è come un riflesso della forza e della verità delle passioni sensuali dalle quali era agitato l'animo dell'artista. Data la differenza dei sentimenti, e perciò il diverso riflesso di essi nelle opere dei due grandi artisti, il beato Angelico e fra Filippo, non è inesatto quel che fu detto, che nessuno cioè più del Lippi s'avvicinò tanto al tempo suo alla maniera dell'Angelico. Vero è pure che fra Filippo, come più avanzava cogli anni nella pratica dell'arte e più facevasi intensa in lui la passione dello svago amoroso, d'altrettanto s'andava allontanando dal sentimento più fresco e più semplice che si ritrova nelle prime sue opere. La seduzione maggiore del suo modo di colorire non va scompagnata col tempo da un carattere di maggiore mondanità lussureggiante, anche per abbondanza d'accessori e di dorature. In una parola le opere di fra Filippo par che traducano le tendenze dell'uomo che, a differenza dell'Angelico, entrò e stette contro voglia in convento. Onde se la vita monastica diede all'Angelico la soave inspirazione d'un sentimento sempre casto e quasi oltremondano, fu d'altra parte per il Lippi cagione forse efficace che egli si dedicasse di preferenza all'arte per antipatia grande alle pratiche più austere della vita monastica.

Accademia di Belle Arti di Firenze. La Natività.

Ritornando a discorrere dei dipinti del Lippi, dobbiamo ricordare il quadro con la Nascita di Cristo, che il Vasari dice eseguito per le monache d'Annalena [1] e che oggi si trova nella stessa Accademia di Belle Arti di Firenze. Sebbene la composizione sia più ricca di figure

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 120.

che nel quadro già descritto, tuttavia la Vergine è rappresentata nell'atto stesso d'adorare il Figliuolo, ma collocata a destra anzichè a sinistra di chi guarda. Il Bambino giace egualmente per terra, ma però sopra lo strascico della veste materna distesa sul prato, e posa il capo sopra un rialzo di terreno che gli serve quasi di cuscino, mentre come il Putto dell' altro dipinto ha le manine presso il mento, guardando dinanzi a sè fuori del quadro amorosamente. Dall' altro lato è seduto in atteggiamento pensoso San Giuseppe, che si sorregge il capo con la mano sinistra tenendo il braccio appoggiato ad una pietra, e stringe nell'altra mano portata al ginocchio un bastone che posa in terra e appoggiato alla spalla. Dietro di lui vedesi Sant'Ilarione vestito da monaco, che, come il frate dell' altra tavola, deve essere un ritratto ricavato dal vero.[1] È una figura di forme svelte, di sguardo vivo e penetrante, rappresentata quasi di profilo col capo coperto dal cappuccio, in atto di guardare il Bambino, mentre ha la destra alquanto levata. La sua figura è in parte nascosta dal masso pietroso sul quale San Giuseppe è seduto. A maggiore distanza vedesi San Girolamo di lineamenti piacevoli e con folta barba, in atto di picchiarsi il petto con un sasso mentre stringe nell' altra mano un Crocifisso.

Dal lato della Madonna, dietro il muro d' un edifizio in rovina, sta Santa Maria Maddalena con una mano al petto e l' altra sollevata in atto di guardare una gloria d'Angeli con ali distese, tre dei quali hanno spiegato

[1] Sulla spalla porta scritto il nome di Sant' Ilarione. Il Richa (*Chiese fiorentine*, op. cit. vol. X, pag. 145), vide la tavola al suo posto, e le memorie del convento asseriscono essere questo il ritratto di Ruberto Malatesti fratello di Annalena. Nell'Albentini, *op. cit.* troviamo « in San Vincentio vulgo Annalena, monasterio dignissimo, constructo la maggior parte dalla Casa de' Medici, è una tavola di fra Filippo. »

un lungo rotolo su cui è scritto: GLORIA IN EXCELSIS, e due sono in atto di cantare. In basso vedonsi in mezzo al dipinto, legati alla mangiatoia, il bue e l'asinello: qualche albero s'alza da una parte e dall'altra della scena. Più indietro è rappresentata la capanna nella quale ebbe nascimento il Bambino, una fabbrica mezzo rovinata, e più da lungi vedonsi i pastori col gregge: il fondo è formato da massi scoscesi e caverne scavate nel sasso. Anche in questo quadro spiccano i caratteri stessi dell'altro, e gli Angeli formano pure in questo la parte migliore del dipinto; il quale, per le ingiurie del tempo e per essere in alcune parti scolorito, ha perduto assai della primitiva bellezza. Per questa ragione ci è dato vedere il procedimento tecnico tenuto dal Lippi, il quale per la qualità della tempera nei colori e per la tecnica esecuzione si rivela, come osservammo, seguace della maniera usata da Masolino e dall'Angelico. La figura meglio conservata del quadro è quella di Sant'Ilarione. [1]

R. Museo di Berlino. La Natività.

La più bella delle Natività dipinte da fra Filippo, che noi conosciamo, è quella oggi collocata nel Museo di Berlino, nella quale si scorge un miglioramento in comparazione di quelle esaminate, e ricorda assai meglio le belle rappresentazioni dell'Angelico, sebbene in queste prevalga pur sempre l'espressione più pura e soave del sentimento religioso ottenuta coi mezzi più semplici, mentre nel lavoro del Lippi prevale la qualità più seducente e più materiale del colorito. Il quale, giova ripeterlo, diviene col tempo, insieme con un naturalismo più evidente, il principale e più caratteristico pregio dei lavori del Nostro; mentre l'anima candida e

[1] Vedevasi nella Galleria sotto il n. 26. È una tavola colle figure minori del naturale, simili alle altre figure rappresentanti lo stesso soggetto. Nel nuovo catalogo è indicata col n. 12 nella sala quinta.

buona dell'Angelico si mantenne così costantemente nel campo della più ingenua sentimentalità religiosa, da rimanere pur sempre tra i pittori l'unico, che all'eleganza ed alla semplicità della forma abbia saputo congiungere un colorire chiaro e luminoso, e tipi ed espressioni e composizioni acconcie a tradurre l'idealità del sentimento religioso di cui si nutriva e traboccava l'anima sua. Anche nel fondo del quadro di Berlino è rappresentata una campagna fra rupi scoscese, qua e là sparsa di ricca vegetazione ed ombreggiata da un boschetto folto di verdi piante. In un prato fiorito è stesa per terra la figura del Bambino che spande intorno a sè raggi di luce, mentre in atto reverente, alla sua destra, gli sta vicino la Madre volta di tre quarti, che prega inginocchiata. Dal cielo scende a braccia aperte il Padre Eterno, preceduto dallo Spirito Santo in forma di colomba: un fascio di raggi luminosi parte da loro diretti sul Bambino. Alla sinistra avvi la figura del giovanetto San Giovanni, che in piedi guarda innanzi a sè e tiene in una mano la croce sulla quale è posto un cartello colla scritta: ECCE ANGNVS (sic) DEI ECCE M... Più indietro sta in adorazione San Bernardo, e nel fondo, oltre il boschetto, vedesi scorrere un fiume. Sul davanti e sopra un pezzo d'asta piantata nella fenditura d'un albero, si legge: FRATER · PHILIPPUS · P · [1] Vuolsi che sia questo il dipinto ricordato dal Vasari come esistente in casa di Polidoro Bracciolini a Pistoia colle seguenti parole: « è, in un quadro, una Natività » di Nostra Donna di sua mano. » [2]

[1] È indicato col n. 69, e le figure sono anche in questo minori della grandezza naturale. Pervenne dalla raccolta Solly.

[2] In una nota al Vasari, vol. IV, pag. 125, si legge che la tavola fu venduta nel 1817 in Germania da un mercante fiorentino, e che un pistoiese la riconobbe tra i quadri del Museo di Berlino.

Una bella e fedele copia di questo dipinto di fra Filippo, in tavola,

Galleria Nazionale di Londra. Quadro rappresent. l'Annunziazione.

Un altro bel dipinto rappresentante dentro una lunetta l'Annunziazione dell'Angelo a Maria, condotto con tanto studio e diligenza da parere una miniatura, si trova nella Galleria Nazionale di Londra. [1] Un dipinto tanto simile per caratteri e diligenza d'esecuzione da credere che abbia servito di accompagnamento all'altro ora accennato, sta in una seconda lunetta e rappresenta sedute sopra un banco in un giardino sette figurette di Santi, nelle proporzioni stesse delle figure dell'Annunziazione. Nel mezzo vedesi San Giovanni Battista, con a destra i Santi Francesco, Lorenzo e Cosimo; alla sinistra San Domenico, Sant'Antonio e San Pietro Martire. Le due tavolette pervennero dal Palazzo Riccardi, già Medici, in Firenze e portano lo stemma di Cosimo, cioè tre penne entro un anello; [2] onde si può credere che ambedue i quadri fossero stati commessi da Cosimo, pel quale sappiamo avere il pittore più volte lavorato. [3] Progredendo cogli anni, vediamo naturalmente che fra Filippo migliora ognor più la sua maniera per la esecuzione più franca e il colorire più vigoroso. Ma questo miglioramento tecnico dell'arte sua

a tempera e della stessa grandezza, abbiamo veduto, insieme con altri quadri, in una stanza che conduce al refettorio dell'ex convento delle monache di Sant'Apollonia in Firenze. Il dipinto è indicato come lavoro di Neri di Bicci. Se fosse di questo pittore si dovrebbe credere che egli facesse del suo meglio per seguire la maniera di quel maestro.

[1] Nell'interno d'una stanza riccamente decorata è seduta da un lato la Vergine, mentre a lei dinanzi presentasi l'Arcangelo Gabriele ad annunziarle la concezione e la nascita di Cristo. Nell'alto, in mezzo a raggi di luce, sta lo Spirito Santo in forma di colomba diretto alla Vergine. Le figure sono tutte di piccole proporzioni.

Galleria Nazionale di Londra. Lunette già esistenti nel Palazzo Riccardi.

[2] Uscite dal palazzo Riccardi, le due lunette furono acquistate dal signor Metzger e poscia vendute, la prima nel 1861 a sir Charles Eastlake che ne fece dono alla Galleria Nazionale di Londra; la seconda venduta nello stesso anno al signor Barker, fu acquistata successivamente dalla stessa Galleria, nella quale portano i n. 666-67.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 118.

va tutto a scapito del carattere gentile e dell' espressione piacevole che troviamo impressi nei suoi dipinti giovanili.

Ma non per questo possiamo consentire del tutto nel giudizio dato dal Vasari, e cioè che fra Filippo avesse fatto così sua la maniera di Masaccio da condurre cose tanto simili a quelle di lui, che molti potessero dire esser lo spirito di Masaccio entrato nel corpo di fra Filippo.[1] Questi era bensì un abile maestro, ma all' eccellenza di Masaccio non arrivò mai, nè mai raggiunse la grandiosità e la severità delle linee e delle composizioni, la nobiltà del carattere nè la severità del movimento e del panneggiare, che diede alle sue figure Masaccio; il quale, per mezzo del chiaroscuro, seppe solo fra tutti ne' tempi suoi unire alla forza del rilievo e del chiaroscuro la trasparenza e la vigoria delle tinte. È vero però che fra Filippo nelle forme del nudo e nel modo di renderne le particolarità, specialmente delle mani e de' piedi, mostra come Masolino e l'Angelico, dal quale neppure il Masaccio erasi emancipato, quella semplicità e larghezza per le quali, tenendo conto specialmente dell' effetto generale, i pittori del secolo precedente mostrarono di seguire i grandi ammaestramenti di Giotto; onde sembra a noi che fra Filippo non sia da annoverare in quella schiera d' artisti a cui appartennero Paolo Uccello, Andrea del Castagno ed altri della stessa scuola. Il che tuttavia non significa ch' egli pure non avesse sentita l' influenza che la scultura aveva esercitato ed esercitava sull' arte della pittura; e vedremo infatti come alcune delle sue Madonne abbiano, oltre i caratteri della sua propria maniera, anche qualche cosa che ricorda i bassorilievi di Donatello, e che più tardi apparisce riflessa nei lavori di Desiderio da Settignano e d' altri fra i sommi scultori fiorentini.

[1] Vedi Vasari, vol IV, pag. 116.

Ma mentre nelle opere di fra Filippo si trovano Madonne con dolci e regolari lineamenti, non è men vero che spesso queste contrastano col tipo non sempre piacente del bambino Gesù, che ha di soverchio tondeggianti e carnose, e così difettose nel collo da parerne privo. D'altra parte i panneggiamenti non sono a masse larghe come usarono Donatello e il Masaccio, e neppure così misurati e semplici come in Masolino e nell'Angelico, di cui seguiva l'esempio perfino nel fare con poche e semplici linee o con roccie coperte qua e là di vegetazione, il fondo dei quadri.

Nell'interno delle sue fabbriche, allora quando lavorò d'architettura, egli a poco per volta introdusse l'uso delle decorazioni dorate, arricchite talvolta soverchiamente d'ornati. Anche la prospettiva e il rilievo nei quadri di fra Filippo appariscono alquanto difettosi; ma sempre vi suppliscono la vaghezza e lo sfarzo del colorito e la ricchezza degli accessori, onde le opere di questo pittore riescono sempre piacevoli. Abbiamo detto che in questa via dovette essere portato in parte dall'indole sua ed in parte lo fu dal desiderio di cattivarsi l'animo dei protettori suoi, consacrando coll'arte il lusso introdotto nella vita cittadina dalla famiglia de' Medici, presso la quale è noto già ch'egli godeva fama di valente maestro fino da quando Domenico Veneziano, nell'aprile del 1438, scriveva da Perugia a Piero dei Medici, raccomandandosi perchè gli ottenesse da Cosimo qualche commissione, avendo il Lippi e fra Giovanni soverchio lavoro da compiere, e specialmente il primo cui era commessa per la chiesa di Santo Spirito una tavola, alla quale, pure attendendo dì e notte, non avrebbe dato compimento se non nel periodo di cinque anni almeno.[1]

[1] Vedi Gaye *Carteggio*, vol. I, pag. 136-37. Lettera da noi riportata nella vita di Domenico Veneziano, a pag. 119.

Il Vasari ricorda infatti come esistente nella sagrestia di Santo Spirito in Firenze una tavola di fra Filippo, rappresentante una « Nostra Donna, ed Angeli d'attorno e Santi da lato; opera rara, e da questi nostri maestri stata sempre tenuta in grandissima venerazione. »[1] Fu creduto un tempo che questo dipinto fosse quello stesso che si vedeva in Firenze nella raccolta Lombardi e Baldi, da'quali passò alla Galleria Nazionale di Londra.[2] Ma non riscontrandovi le qualità caratteristiche delle opere di fra Filippo, crediamo che vi sia di mezzo qualche equivoco, cosicchè abbiamo pensato che si tratti invece della tavola al presente conservata nel Museo del Louvre.

Museo del Louvre. Tavola rappresentante la Vergine, Angioli e Santi.

In questi giorni siam venuti a conoscere che la tavola ricordata dal Vasari nella sagrestia e lavorata per la cappella Barbadori in Santo Spirito, fu commessa nel 1436 a fra Filippo dai Capitani della Compagnia d'Or San Michele per il prezzo di 40 fiorini d'oro.[3] E se, come dobbiamo credere, è questo il quadro di cui intese parlare Domenico Veneziano nella sua lettera del 1º aprile 1438 a Piero de' Medici, s'avrebbe veramente una prova maggiore di quanto affermava circa la poca sollecitudine del Lippi nell'adempire gli impegni presi; in quanto che commessogli nel 1436, vi stava ancora lavorando nel 1438. Nel mezzo di questa tavola è dipinta, ritta in piedi sul primo gradino del trono, la Madonna

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 119, dove in nota si trova che la tavola fu fatta eseguire da Gherardo di Bartolommeo Barbadori, dal quale fu donata alla chiesa di Santo Spirito con atto rogato da ser Buonaccorso di ser Domenico Salvestri, nel 1438, come osserva nel suo *Carteggio*, vol. I, pag. 136, il Gaye, e non nel 1418 come vorrebbe il Richa nel IX volume dell' opera sua *Le Chiese fiorentine*, pag. 33.

[2] Di questa tavola della Galleria di Londra avremo occasione di parlare più innanzi.

[3] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tom. II, p. 618, in nota.

col Putto in braccio in atto di presentarlo all' adorazione. Sul davanti, da un lato, vedesi di schiena un Santo frate in ginocchio rivolto alla Vergine, il quale tiene colla destra l'asta del pastorale che poggia sul terreno: sembra ch' esso sia un abate mitrato. Dall' altro lato si volge alla Vergine un altro Santo frate, che vedesi di profilo, col pastorale appoggiato alla spalla, e che sembra essere dello stesso grado del primo. Ai lati del trono sono dipinti Angeli in piedi, vestiti di tunica e manto che in parte raccolgono attorno alla persona con una mano, mentre nell' altra hanno uno stelo con gigli fioriti. Più indietro, da un parapetto che circonda il trono, vedonsi alcune teste di frati in atto di osservare la scena.[1]

Sebbene questo dipinto, con figure grandi quasi al naturale, abbia, oltre i danni del tempo, patito anche quelli del restauro, e siano oggi le tinte delle carni divenute rossiccie con ombre verdastre, e come qua e là si scorgano cresciuti di tono i colori delle vesti, che furono ritoccati; non è meno vero però che da quanto si vede doveva pur essere un' assai bell' opera, e tale da giustificare gli elogi fatti dal Vasari. Specialmente le figure della Vergine e del Bambino hanno del grandioso; le forme sono assai più vere che nei dipinti innanzi accennati, migliori le proporzioni, più facili e più naturali i movimenti. Anche le estremità e le giunture sono meno difettose in questa che nelle precedenti opere; il panneggiare è più largo, e la forma stessa delle pieghe apparisce migliore. Nei tipi delle figure riscontrasi varietà maggiore di forme e di caratteri che per lo innanzi il pittore non aveva saputo trovare. La scena è rappresentata nell' interno d' un refettorio di pianta rettangolare; e sia nelle forme architettoniche, sia nella prospettiva noi vi troviamo un vero progresso

[1] Al Louvre è indicato col n. 234.

confrontando le fabbriche dipinte ne' quadri già descritti. Il gradino già unito a questa tavola ammirasi in Firenze nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti, e vi è rappresentata l'Annunziazione con tre storie dei Santi dipinti nella tavola. Quantunque la pittura di questo gradino abbia patito vari danni, essa però ha ancora gli stessi caratteri, la stessa maniera larga e la stessa tecnica che abbiamo notato nella tavola principale collocata al Louvre.[1]

Nel 1439, ai 13 d'agosto, fra Filippo scriveva a Piero de' Medici a Firenze, e con lui fortemente lagnavasi dello scarso prezzo attribuito ad un suo dipinto; della qual cosa affermava aver provato grandissimo dolore per essere egli uno dei più poveri frati che fosse in Firenze. E dicendo d'avere a suo carico sei nipoti, fanciulle da marito, e di più inferme e disutili, pregava caldamente che gli fosse venduto a credito un poco di grano e di vino, aggiungendo che almeno tali provviste avrebbero servito a quelle povere fanciulle quand'egli avesse dovuto allontanarsi da Firenze.[2] A noi non riesce intendere come già salito a tanta rinomanza potesse fra Filippo trovarsi in tanta ristrettezza di mezzi, quando ciò non dovesse attribuirsi alla vita sua licenziosa e spendereccia perchè dedito ai piaceri. Così non potevamo dapprima credere esatte le notizie

[1] Nella Galleria è indicato col n. 42, sala seconda; ed il catalogo antico dopo avere indicato che contiene un' Annunziazione e tre storie le quali sono relative ai Santi espressi in una tavola dello stesso fra Filippo Lippi, la quale si trova a Parigi nel Museo del Louvre, ricorda che questo quadro proviene dal convento di Santo Spirito di Firenze. Il nuovo catalogo accennando a queste tre storie sacre, asserisce che rappresentano: San Frediano vescovo di Lucca, che fa voltare il corso del fiume Serchio mediante un solco scavato nel terreno; l'annunzio dato alla Vergine della sua prossima morte e la riunione degli Angeli in casa di Essa; Sant'Agostino assiso nel suo studio.

[2] Vedi Gaye, *Carteggio*, op. cit. vol. I, pag. 140-41.

divulgate a questo proposito dal Vasari circa le privazioni del povero frate carmelitano; ma pur troppo i documenti posteriormente scoperti vennero non solamente a mostrare la verità di quel racconto, ma anche a dare l' altra persuasione che la povertà sua non derivasse da abbandono alcuno o dagli scarsi compensi del suo lavoro, sì bene dalla vita riprovevole e soverchiamente libera che menava e per la quale gli occorreva maggior danaro di quello che egli avesse o potesse guadagnare.

Galleria Lateranense in Roma. La Incoronazione.

Un' altra bella tavola, la quale pei pregi artistici di cui è ricca, potrebbe credersi lavorata contemporaneamente al dipinto testè ricordato, eseguito per Santo Spirito, è quella di cui narra il Vasari che fra Filippo aveva fatta per messer Carlo Marsuppini, la quale vedevasi nella cappella di San Bernardo presso i monaci di Monte Oliveto in Arezzo, e rappresentava « l' Incoronazione della Madonna in mezzo a molti Santi. »[1] Soppresso il convento, la tavola passò nelle mani del signor Ugo Baldi in Firenze: questi la vendette al negoziante di quadri signor Carlo Baldeschi, il quale la rivendè a papa Gregorio XVI che la fece collocare fra le opere d' arte raccolte nel Palazzo del Laterano. Sul trono dipinto sopra due gradini nel mezzo della tavola e posto sotto una finta nicchia di forma antica e a finto marmo, vedesi seduto di profilo Nostro Signore Gesù Cristo che, allungando le braccia, pone la corona sul capo della Madre sua inginocchiata a lui davanti in atto reverente e con le mani congiunte a preghiera. Da una parte, sul davanti, si vede inginocchiata con le mani giunte la figura d' un uomo attempato, che, secondo il Vasari, rappresenta messer Carlo Marsuppini che fece eseguire il quadro, in atto di pregare, presentato

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 120.

dal suo Santo protettore dell' Ordine dei Benedettini. Presso a questo, vista di prospetto, avvi un' altra figura di Santo benedettino che sopra il bianco camice indossa un rosso piviale. Stringe al seno con le mani un libro chiuso, e vicino al suo orecchio vedesi lo Spirito Santo in forma di colomba che lo inspira. Dall' altro lato sta una figura d' uomo ancor giovane, forse il figlio del committente, nello stesso atteggiamento di preghiera, presentato dal suo Santo protettore, presso il quale è, visto di fronte, un altro Santo dell' Ordine Camaldolese. Ai lati del trono stanno tre Angeli per parte in atto di suonare diversi istrumenti, dei quali spiccano le forme sull' azzurro del cielo. Bello e pieno d' eleganza è il gruppo principale, in cui è mirabile la nobiltà de' lineamenti, in particolare della Madonna, i capelli della quale cadono a riccioli dietro le spalle. Variati e piacenti sono pure i tipi e i movimenti dei Santi e degli Angeli, i quali ultimi esprimono assai bene l' azione loro del suonare. Anche il piegar delle vesti apparisce facile e non privo di eleganza. Quando abbiamo veduto la prima volta il quadro, esso era in uno stato di conservazione ancora così buono da giustificare, almeno in parte, quanto affermò il Vasari circa il colorito mantenutosi fresco fino ai tempi suoi da parere uscito allora dalle mani del pittore.[1] Quando però lo rivedemmo nella Galleria Lateranense, non fu piccola la meraviglia nostra di trovarlo assai rovinato e manomesso, prima da una cattiva ed ineguale pulitura e poscia dal restauro.

Il Vasari dopo gli elogi fatti di questo dipinto, racconta che messer Carlo ricordò a fra Filippo « che egli avvertisse alle mani che dipigneva, perchè molto le sue cose erano biasimate: per il che fra Filippo, nel dipi-

[1] Vedi Vasari, tomo IV, pag. 120.

gnere da indi innanzi, la maggior parte o con panni o con altra invenzione ricoperse, per fuggire il predetto biasimo. »[1] Forse il Vasari intese raccontare la cosa in Arezzo sua patria, o forse volle in quella guisa esercitare la sua critica, in gran parte giusta, intorno ai lavori di fra Filippo, perchè veramente le estremità sono le parti più difettose nei dipinti del Frate.

Accademia di Belle Arti in Firenze. La Incoronazione.

Nel 1441 fra Filippo ebbe commissione di dipingere un'altra Incoronazione della Vergine per le donne di Sant'Ambrogio, da collocarsi sull'altar maggiore di quella chiesa. In questa tavola abbiamo una prova dello studio e dell'amore posti dal Frate nel disegnare anche le estremità; nelle quali, come nel rimanente del quadro, si nota un progresso perfino nella forma e nello stile dell'architettura, del trono lavorato a finti marmi colorati e decorato d'intagli. In questa Incoronazione, più che nell'altra del Museo Lateranense, incominciò fra Filippo a mostrare come non fosse indifferente ai progressi che andavano facendo in Firenze i seguaci del Brunelleschi e del Ghiberti, a capo dei quali stava lo scultore Donatello insieme con i pittori Paolo Uccello ed Andrea del Castagno. Il dipinto è ricco di molte figure ed ha tra i lavori di fra Filippo l'importanza stessa che tra quelli dell'Angelico tiene l'Incoronazione da lui lavorata per San Domenico di Fiesole, la quale trovasi ora nel Louvre.[2] La tavola di fra Filippo, che il Vasari chiama bellissima e che piacque tanto a Cosimo de'Medici da farlo diventare per essa amicissimo del pittore,[3] ebbe a patire danni di più maniere sia dal tempo,

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 120.

[2] Vedasi il nostro vol. II, pag. 385.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 117. Ma abbiamo visto come innanzi a questo tempo fra Filippo avesse lavorato per la moglie di Cosimo, e molto probabilmente anco per Cosimo stesso, alcune storiette che il Vasari dice inviate in dono a papa Eugenio IV. Conosciamo inoltre la

sia da ripuliture male riuscite o da restauri, così da avere perduta grandissima parte della sua primitiva bellezza e da riuscire oggi a prima vista di quasi sgradevole impressione.

Esaminandola però attentamente, si riconosce anche adesso come dovesse essere una delle più belle opere di lui, eseguita con amorevole diligenza e con buona fusione e vaghezza di tinte. Nel mezzo sta di prospetto il Padre Eterno nell' atto di porre la corona sul capo della Vergine, che a mani giunte le sta inginocchiata dinanzi. Dall' uno e dall'altro lato del trono due Angeli sorreggono, in atto reverente, una lunga fascia che attraversa le ginocchia del Padre Eterno, e che è nella parte inferiore sostenuta da altri due Angeli ritti in piedi e portanti con una mano un ramo fiorito di gigli. Sul davanti e in vari atteggiamenti stanno nel mezzo inginocchiate alcune figure di Santi, Sante e fanciulli.

Uno degli Angeli, alla destra, che è rivolto ad un frate dipinto più in basso a capo scoperto e colle mani giunte in atto di preghiera, tiene un rotolo in mano su cui è scritto: IS · PEREEGIT · OPUS; dalle quali parole si rileva che la figura del frate rappresenta l' autore del quadro.

Vicino a questo sul davanti, quasi di fronte e ritto della persona, si presenta San Giovanni Battista in atto d' avanzarsi, stringendo in una mano la lunga asta della croce, e tenendo mezzo sollevato l' altro braccio colla

lettera che Domenico Veneziano scriveva nell' anno 1438 a Piero de' Medici, la quale prova come fino d' allora il pittore godesse insieme coll' Angelico fama di valente maestro. Del rimanente può essere che la trascuratezza di esso nell' adempire gli obblighi suoi avesse infastidito Cosimo. Anche questa tavola infatti eragli stata commessa fino dal 1441, e non fu terminata che dopo sei anni, cioè nel 1447. E forse fu dimenticato l' indugio ed il pittore rientrò in grazia di Cosimo dopo che questi, visto il quadro, n' ebbe a provare la gradevole impressione di cui parla il Vasari.

mano aperta. Dall' altro lato del quadro, di faccia a fra Filippo, stanno due altre mezze figure di frati, uno dei quali s' appoggia al bastone, mentre osserva attentamente la cerimonia della Incoronazione, l' altro posa una mano sul ginocchio e su questa appoggia il gomito dell' altro braccio, tenendo la mano al mento e guardando innanzi a sè. È evidente che anche questi frati sono ritratti dal vero: il primo fa grande contrasto per le forme sue e l' alta e svelta sua figura con quella piuttosto volgare di fra Filippo. Da questo lato chiudesi la scena con un Santo vescovo vestito in pontificale. Sopra le due balaustrate che dividono la parte centrale del dipinto, si alza rigoglioso da ciascuna parte un ramo fiorito di gigli, sotto il quale sta una corona di fiori. Alle balaustrate si affacciano alcuni Angeli o con offerte nelle mani, oppure con gigli. Dietro ad essi la scena è popolata da altri Santi ed Angeli con gigli in mano e corone di fiori in capo. [1]

Vedonsi in questo quadro tipi giovanili di donne vestite in modo veramente signorile e sfarzoso, con colorito seducente; onde il pittore volle forse con ciò dare

[1] La tavola è indicata nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti col n. 41, sala seconda. Le figure sono di proporzioni minori del naturale. L' annotatore del *Riposo* del Borghini (edizione senese dell' anno 1797), dice che nel mezzo della tavola si leggeva ancola scritta seguente: « FRATER PHILIPPUS, » e nell' ornamento: « AB HUIUS ECCLESIE PRIORE FRANCISCO MARINGHIO AN. MCCCCXLI FACTA, ET A MONIALIBUS ORNATA FUIT AN. M . D . LXXXV. » Un ricordo riportato dal Baldinucci per intero, (*op. cit.*, vol. V, pag. 354.) dice che fu pagata il prezzo di L. 1200, l' anno 1447. Il Rosselli nel suo *Sepoltuario* riporta questa notizia copiata poi dal Baldinucci dall' antico libro della Sagrestia di Sant' Ambrogio. Nel prospetto cronologico della vita e delle opere di fra Filippo Lippi, che trovasi nel Vasari edito dal Sansoni, vol. II, pag. 645, è asserito che questa tavola fu data a dipingere al Frate per l'altar maggiore di Sant'Ambrogio nel 1434. Il nuovo catalogo della Galleria dell' Accademia ricordando questo dipinto collo stesso n. 41, nella sala seconda, racconta che fu acquistato il 15 dicembre 1813 dal negoziante Angelo Volpini, il quale prese in cambio altre pitture.

un' idea, secondo la sua immaginazione, dello splendore di una scena di paradiso: se non che si servì di mezzi tutti attraenti e belli, ma non acconci ad una rappresentazione celestiale. Maestro a tutti nell' immaginare e ritrarre la gloria dei beati fu l' Angelico, e lo dimostrano le sue Incoronazioni della Vergine, in cui pur seguendo i pittori trecentisti, a capo dei quali sta Giotto, raggiunse l' ideale di una tale rappresentazione. La pittura di fra Filippo parla più ai sensi, mentre quella dell' Angelico apparisce più nobile ed elevata e pel concetto che la informa è assai più confacente all' idea cristiana.

Galleria Nazionale di Londra. La Visione di San Bernardo.

Nell' anno 1447 mentre fra Filippo riceveva ai 16 di maggio il pagamento di questo dipinto, n' ebbe pure un altro di L. 40 per la pittura rappresentante la « Visione di San Bernardo » che doveva esser posto sopra una porta nel Palazzo della Signoria in Firenze, [1] e che è presentementente proprietà della Galleria nazionale di Londra. E sebbene non sembri uno dei capolavori del Frate, è pur sempre un' opera che non manca di pregi, come non manca di una certa espressione e di sentimento religioso. Al Santo, vestito del suo abito monacale, e in atto di scrivere in un libro collocato sopra un leggio appoggiato ad una roccia, apparisce la Vergine circondata dagli Angeli. [2] Abbiamo

[1] Vedi Vasari, vol IV, pag. 119. Il Baldinucci, vol. V, pag. 353, dopo aver riportato il pagamento fatto per questo dipinto a fra Filippo, ci dice che esso dovea collocarsi innanzi alla porta della cancelleria de' Signori.

[2] Le figure sono di piccole proporzioni. Questo dipinto su tavola di forma esagonale, fu comperato per la Galleria Nazionale di Londra dalla raccolta Bemmeville nel 1854. E nel catalogo della vendita era indicato come lavoro di Masaccio. Mrs Jameson, *Legends of the Monastic Ordens*, pag. 152, racconta che San Bernardo era molto devoto della Vergine Maria, e che una volta mentre stava scrivendo le sue Omelie, ed era tanto debole e così ammalato che appena poteva tenere la penna in

già notato che fra Filippo godeva il favore della famiglia Medici; e quantunque pel suo rilassato costume e per la negligenza con cui adempiva agli obblighi propri lasciasse molto a desiderare, dovette certo a quel favore e massimamente all' influenza di Cosimo, l' avere ottenuto nel 23 febbraio 1442 da Papa Eugenio IV la nomina a rettore e commendatario a vita della chiesa parrocchiale di San Quirico a Legnaja nelle vicinanze di Firenze; onde fu investito del benefizio il 27 dello stesso mese per le mani di messer Ugolino Giugni, canonico fiorentino, a ciò delegato dall' arcivescovo di Firenze.[1] Ma nell' anno 1450 accadde un fatto che mette in luce così la strettezza dei mezzi derivata dalla vita sregolata del Frate, come il suo carattere. Egli aveva nella sua bottega un Giovanni di Francesco della Cervelliera da Rovezzano, il quale è dal Vasari ricordato come allievo di Andrea del Castagno. Con costui frate Filippo aveva fatta una convenzione per la quale, tra le altre cose, si obbligava a pagargli alla fine dell' anno 1450, 40 fiorini d' oro. Ma giunta la scadenza e richiesto del denaro, il Frate si rifiutò dicendo d' averlo già pagato, e ne mostrava la quietanza di propria mano di Giovanni sotto la convenzione predetta. Da ciò nacque una lite che fu portata innanzi alla Curia vescovile di Firenze, dove messer Raffaello de' Primaticci da Bologna, vicario generale dell' arcivescovo frate Antonino (Sant' Antonino), udite le parti, e trovando che l' una negava e l' altra affermava il pagamento della somma pattuita, fece porre in carcere l'uno e l'altro per conoscere la verità. Il Frate,

mano, gli apparve la Vergine e lo confortò colla sua divina presenza. L' aspetto del Santo quale fu ritratto in questo quadro da fra Filippo, è proprio quello d' uomo infermo e debolissimo. Nella Galleria è indicato col n. 248.

[1] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 614, in nota.

vinto dal dolore, non tanto per la tortura, quanto perchè erangli usciti gli intestini, confessò di aver falsificato quella parte della scritta dove era la quietanza di Giovanni. Per questa ragione, e anche perchè si teneva continuamente lontano dalla sua chiesa, nonostante che dalla Curia fosse stato più volte ammonito, con sentenza pronunziata dal vicario suddetto il 19 di maggio dell' anno 1455, fu remosso dal governo e dall' amministrazione della detta chiesa. Fra Filippo si appellò della sentenza a Roma, e potè ottenere che la sua causa fosse rimessa nelle mani del vescovo di Fiesole e di messer Ugolino Giugni. Ma la Curia Arcivescovile di Firenze fece opposizione ed intimò al vescovo di Fiesole di non intromettersi in questa causa, scrivendo contemporaneamente a Roma avere fra Filippo nella sua appellazione rappresentato falsamente i fatti; onde papa Calisto III con Breve del 15 luglio 1455 confermò la detta sentenza e ordinò che il pittore *qui plurima et nefanda scelera perpetravit*, fosse immediatamente di quella chiesa privato, e gli fu sostituito dai Bostichi patroni il maestro Tommaso dei Quercetani, frate dell' ordine de' Predicatori. [1]

Ma poichè troviamo che fra Filippo, nell'anno 1457, si chiama in un atto pubblico rettore e commendatario di San Quirico a Legnaja, così convien credere che gli fosse stata lasciata l' amministrazione temporale. Però non ci riesce d' intendere come un frate della condotta scorretta di fra Filippo fosse nominato, nell'anno 1452, anche cappellano delle monache di San Niccolò de' Fieri di Firenze, e che nel 1456, dopo la sentenza contro di lui emanata, si ritrovi cappellano a Santa Margherita di Prato, dove ebbe i suoi noti amori con la Buti. [2]

1 Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 489-90. *Commentario alla vita di Filippino Lippi.*

2 Vedasi per queste notizie uno scritto col titolo *Fra Filippo Lippi*,

Un ricordo del 1° febbraio 1454 di Neri de' Bicci, ci fa conoscere che frate Filippo dipintore gli aveva lasciato « di suo pezzi 200 doro fine perchè gliele serbassi, o chio ne facessi quello mi direbe — Lire 6.16. », soggiungendo: « A lui detto pezi 30 di fine (*sic*), il quale volle mettessi in su uno quadro dentrovi uno San Girolamo, il quale diceva aveva a fare perlo signore Gismodo, e facevaglielo fare Agniolo dalla Istufa. » [1]

Che fra Filippo fosse salito in gran rinomanza tra i migliori maestri di Firenze, ne abbiamo la prova, non soltanto dalle opere fin qui ricordate, ma ancora dal fatto che nel 1454, quando dal Magistrato di Perugia fu stipulato con Benedetto Bonfigli il contratto per dipingere la cappella detta appunto del Magistrato, fu posta la condizione che il lavoro dovesse essere stimato o da fra Filippo, o da Domenico Veneziano, o da frate Giovanni da Fiesole. [2]

E come la famiglia de' Medici cercasse sempre di assistere ed aiutare fra Filippo in ogni occasione, lo dobbiamo riconoscere dalla lettera che più innanzi ricorderemo, dalla quale apparisce come Cosimo, nel modo suo di vedere e di sentire, sia da mettersi a confronto con Filippo il Buono di Borgogna; il quale nel proteggere le arti aveva mira più alta che il solo amore del

pubblicato dal signor Gaetano Milanesi nelle dispense 157, 158 e 160 del 30 dicembre 1877, e 6 e 20 gennaio 1879 del giornale francese l' *Art*, ed inoltre la nota a pag. 614 del Vasari edito dal Sansoni, tomo II, *Vita di fra Filippo Lippi*, nonchè il *Commentario* alla pag. 633 e seguenti.

[1] Vedasi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 84, in nota.

Nessuna notizia si ha di questo dipinto di fra Filippo. Il Gaye *Carteggio*, op cit., tomo I, pag. 160, domanda se Gismondo non fosse il Malatesta. Il Vasari non ricorda questo dipinto, ma come vedremo parla invece di una tavola (vol. IV, pag. 120) senza dirci il soggetto, in San Lorenzo di Firenze, nella cappella Della Stufa, dicendo « che non è finita. »

[2] Vedasi Mariotti, *Lettere Pittoriche*, op. cit., pag. 132.

bello non fosse. Gli architetti ch' egli impiegava non innalzarono soltanto edifizi pel suo piacere particolare, ma anche per le comunità religiose, la cui influenza nello stato poteva servire alle sue vedute politiche. Infatti egli faceva spesso doni di quadri; e le lettere scritte dalle persone della sua famiglia dimostrano come col mezzo di esse cercasse di cattivarsi l' animo di Alfonso di Aragona e gli uomini della sua corte.

Due lettere scritte da Giovanni di Cosimo de' Medici a Bartolommeo Serragli, agente de' Medici presso il predetto Alfonso d'Aragona a Napoli, in data del 27 maggio e del 10 giugno 1458, dimostrano chiaramente come a quel re fosse stato mandato un quadro di fra Filippo, che molto gli era piaciuto.[1] La storia poi di questo

[1] La prima di queste lettere fu pubblicata dal Gaye *Carteggio inedito*, vol. I, pag. 180; la seconda da noi per la prima volta, essendoci stata gentilmente comunicata dal nostro amico Iacopo Cavallucci. Le riportiamo ambedue per intero, dopo che il chiarissimo Gaetano Milanesi fu tanto cortese di rivederle sull' originale e di correggerne le inesattezze di trascrizione.

I. « Io ho hauto adì passati più tue lettere, per le quali ho inteso che havevi apresentata la tavola alla Mtà del Re, e che glera assai piaciuta, et così dello errore di fra Filippo naviamo riso un pezzo. Così ancora ho inteso del parlare hai facto colla sua Mtà circa la commissione di Cosimo et la buona et grata risposta havevi hauta; diche Cosimo et noi naviamo grandissimo piacere, perchè haviamo troppo disiderio che queste differentie sacconcino. Hora è dipoi sopragiunto la malattia del Re che non hai potuto seguitare più oltre; ma essendo guarito, come per questa tua ultima scrivi, spero harai adattato ogni cosa in bona forma, et che all' auta di questa sarai qua di ritorno; chè sendovi pure anche la moria, come scrivi, ti conforto et priego al venirtene quanto più presto puoi. Tu vuoi ch' io tavisi di novelle da Giénova, et qui capitono poche e dirado; et anche molte bugie sene dice, pure per via di Milano sene intende apresso al Moro. Et questo è in effecto che l' armata del Re sono quivi apresso a quattro miglia con bene 20 navi et 25 galee; che mai si vide sì grande armata. Et ogni dì sono per dare la battaglia alla terra, per abruciáre le navi gienovesi; et per mare, et per terra fanno ogni sforzo che è possibile. Da altro canto que' dentro attendono a ripari, benchè comprendo non vi sia molta grascia, perchè hanno gran mancamento et di huomini et di denari. Et è openione che se la Mtà persevera nella impresa, che

quadro ricavasi da due altre lettere di data anteriore a queste dirette a Giovanni De' Medici;[1] l' una scritta da

que' dentro non potranno regere. Et anche mi pare che la brigata harebe caro chel giuoco bastasse, perchè nello stare a vedere vè ogni buon taglio. Sichè tu poi molto bene chiarire la Mtà del Re che di questa materia noi ciene habiamo a passare in modo che se ne terrà bene contenta di noi. Et quello che è suto costà rapporto che di qua se ne sia fatto allegrezza, non è la verità. E rispondo che dappoi che i Franciosi entrorono in Giénova, non hanno mai mandato persona qua, nè scritto alchuna cosa, che assai se ne meraviglia la brigata, rispecto l' amicicia antica che quella casa ha sempre tenuta con questa Città. Nè altro al presente. Cristo ti guardi. In Firenze a dì 27 di Maggio 1458.

» Tuo Giovanni di Cosimo de' Medici. »

(Fuori) *Nobili Viro Bartholomeo Serragli in Napoli.*

II. « Ho hauto una tua de dì 29 et simile prima più altre, in modo stimo haverle tutte che hai scritte. Et simile tò risposto due volte et per la via di Roma lò mandate, et credo l'arai haute, ben che vegho vengono tarde tanto, e che damme non resta lo scriverti, et simile ti farò contra io. Intendo che la Mtà del Re è a buon termine et fuori di pericolo che mè piacere singulare. Credo pure li sarebbe giovato assai se Monsignor di Modona l' avesse potuto vedere et curare; et meraviglomi assai come chi ama la Sua Mtà non ordina che lui intenda tutto: pure si vuol presumere che a qualche buon fine si faccia. Idio provegha alla sua salute.

« Vegho quanto scrivi la Mtà havere stimata la tavola che mè grato. Et se il Signor Conte d'Ariano ne vuole un' altra, tornando tu in qua puoi pigliare il disegno et esserne sollicitatore. Et se lui non hara pressa, credo la potrà havere, maxime hora che fra Filippo è ridutto a Prato. Penso, che poi scrivessi, la Mtà del Re sarà suta a tal termine che harai fatto il bisogno intorno a tuo spaccio; et credo ci sarai per San Giovanni, et così t'aspettiamo che ciè buon essere. Del conte Iacopo quasi dicie lui havere hauti denari, credo sarà suto poi scrivesti, ma pochi. Di nuovo niente ciè, se non che si dicie a Giénova armano sei navi grosse per mandare a Bonifazio per quelle altre sei tornano di Levante. Sentiremo alla giornata che seguirà. Nè altro. Cristo ti conservi. In Firenze a dì 10 di giugno 1458.

» Tuo Giovanni di Cosimo de' Medici. »

(Fuori) *Nobili Viro Bartholomeo Serragli in Napoli.* »

[1] *R. Archivio di Stato in Firenze.* — Mediceo innanzi il principato, filza VI, c. 258.

Maria Virgho (*sic.*).

« Charissimo et magior etc. Io feci quanto mimponesti della tavola e missimi in punto dogni chosa. El santo Michele è in tal perfezione che per chelle sue armadure sono dariento e doro e chosi lalie sue, vesta,

fra Filippo, che si trovava in Firenze, il 20 luglio 1457; la seconda da Francesco Cantansanti, il 31 agosto dello

ne fui chon Bartolomeo Martelli; disse delloro e di quello vi bisogniava lo direbbe chon Ser franciescho, e chio altutto faciessi quanto era di vostra volontà; e molto mi riprese mostrando io avere el torto contro di voi.

» Ora giovanni iò sono qui al tutto esservi schiavo, effarò chon effetto. Io ò auto da voi quatordici fiorini, e io vi scrissi vi sarebbe trenta di spesa; e stia chosì perchè bella d'ornamenti. Priegovi per Dio chomettiate in Bartolomeo Martelli, sopra questo lavorio chonducitore, essio oddi bisognio dalchuna chosa per rispaccio dellopera, io vada a lui e vedralla. Io liene farò honore e olgli detto che, tra voi e me, lui ne sia mio malevadore: ellui dicie essere chontento, e vuollo fare, pure chio vi spacci, eppiù chio ve ne scriva; esse vi pare fatelo, chio mi sto; perchè io non nò più oro, neddanari per chille mette. Io vi priegcho chio non mi stia; è tre dì chio non fo niente e aspetto ci siate. Eppiù se vi pare che a ongni mia spesa, chome è di sopra trentta fiorini che dongni e ciascheduna chosa, finita di tutto, voi me ne diate sessanta fiorini larghi di legniame, doro, di mettitura, eddipintura, e chome detto Bartolomeo sia quanto èddetto, per meno impaccio di voi io larò di tutto finita per tutto dì venti dagchosto dalla parte mia, e Bartolomeo fia mio mallevadore: essella spesa non vè, starò a quello vi fia. Et perchè voi siate bene avisato, vi mando el disengnio chomè fatta di lengniame e daltezza e larghezza; e voglio perramore di voi non torvene più chellavoro di ciento fiorini; dimandongni altro. Priegovi rispondiate, che qui ne muoro, e vore' poi partirmi. Essio fussi prosuntuoso innavervi scripto perdonatemi, effarò sempre quel più e quel meno piacerà alla reverenza vostra. Valete, addì 20 di luglio 1457.

» Frate Filippo dipintore in Firenze. »

(Fuori) *Nobili Viro Giovanni di Chosimo de' Medici a Fiesole.* »

(In basso della lettera è aggiunto un disegno a penna della tavola. Al di sopra del disegno è scritto: *alta braccia due e due terzi*; al di sotto: *braccia tre per lunghezza.* Nel mezzo v'è la Madonna inginocchiata che adora il Bambino, dietro a lui due Angioli. A man destra di lei un vecchio (secondo quel che sembra un frate), a man sinistra un giovane, forse il ricordato San Michele, ambedue, come la Madonna, in ginocchio, inclinati verso l'oggetto della loro devozione. La cornice è di forma gotica.

— Ivi c. 272. (Dalla lettera di Francesco Cantansanti, scritta da Firenze il 31 d'agosto 1457 a Giovanni di Cosimo de' Medici in Cafaggiuolo.

Omissis.

« Fra Filippo de' amettere doro quelli civori della tavola a un debitore stava a Buondalmonti. E io lò sollecitato ogni dì; insino a sabato sera stè con lui un ora a farlo lavorare. Restavali a fare; quindi come

stesso anno. Scrive fra Filippo assicurando Giovanni de' Medici d' aver fatto quanto gli aveva imposto, riguardo alla tavola commessagli; che essendo la figura del San Michele a tal punto che vi occorrerebbe ormai dare d'argento e d' oro alle armature ed alle ali, ne parlò con Bartolommeo Martelli, il quale, mentre gli promise di avvertire ser Francesco e dell'oro e dell'altre cose che vi bisognavano, gli disse che facesse tutto quello che era volontà di lui, del Medici, e anzi lo riprese, mostrandogli che aveva avuto torto a ritardare il lavoro.

Si professa schiavo del Medici e manderà l' opera a buon fine: lo avverte però di aver ricevuto da lui soltanto 14 fiorini, mentre, essendo la tavola bella di ornamenti, ve ne occorrerebbero 30 di spesa, come già gli aveva scritto; onde lo prega a dar facoltà a Bartolommeo Martelli, come quegli che avea condotto le trattative pel lavoro stesso, di esser mallevadore tra loro due, affinchè all' uopo egli possa soddisfare con prontezza il pittore in ciò che ei vedrà necessario al compimento dell' opera. Soggiungeva che Bartolommeo Martelli gli aveva dichiarato di esser contento, purchè sollecitasse

mi partì dallui, gli prese quel fatto e andone a casa, e hiersera si spacciò. Quelle cose sono restate pegno per la pigione. Io lascio questa trama sbrigare al Serraglo; senon alla tornata ne trarrò le mani io. Ma vedete a che pericolo luomo va!... »

Furono pubblicate dal Gaye, *op. cit.*, pagg. 175-76; senonchè essendo state gentilmente rivedute dal chiarissimo Gaetano Milanesi, abbiamo stimato utile di ripubblicarle, la prima per intero, la seconda in parte, cioè solamente quel tanto che riguarda il nostro pittore e la tavola eseguita per Giovanni de Medici.

Il Vasari, (vol. IV, pag. 117) racconta che il Frate andò a dipingere « al re Alfonso, allora duca di Calavria, una tavola a tempera, nella cappella del castello dove oggi sta la guardia. » Invece, come si è inteso, il dipinto fu spedito a Napoli dalla Toscana. Nessun quadro noi abbiamo veduto in Napoli col soggetto disegnato nella lettera riportata, come nessuna opera accertata di fra Filippo venne a noi fatto di trovare in quella città.

il compimento dell' opera, ed egli stesso ne scrivesse al Medici. Quindi lo prega ad acconsentire, perchè non ha più nè oro nè denari per il doratore, e sono tre giorni che non può far nulla ed aspetta la sua venuta. Di più, se gli pare, invece dei 30 fiorini, potrebbe dargli 60 fiorini larghi per tutto il compimento dell' opera; pel legname, l'oro, la montatura e la dipintura, e far sì che, per aver meno impaccio, lo stesso Bartolommeo, come sopra è detto, glieli fornisca, ed egli pel dì 20 d'agosto avrebbe del tutto compiuta l' opera, del cui valore Bartolommeo giudicherebbe; e se non vi ritrovasse la spesa, egli starebbe al giudizio. Intanto, per sua norma gli manda il disegnino della tavola, l'altezza e la larghezza, e gli fa notare che solo per amore di lui gli prende meno di quel che meriterebbe per mano d'ogni altro, poichè il lavoro sarebbe di 100 fiorini. Lo prega quindi a rispondergli, perchè ne muore e vorrebbe partire, ed a compatirlo di avere osato scrivergli.

Nella seconda lettera del 31 agosto 1457, da Firenze, Francesco Cantansanti, che doveva certamente essere quel *ser Franciescho* ricordato nell'accennata lettera di fra Filippo, avverte Giovanni De' Medici che il Frate è debitore di ciò che aveva adoperato per metter d'oro le cuspidi (*civori*) della tavola; che l' ha sollecitato ogni giorno a compiere il quadro, ed anzi fino alla sera del sabato stette sempre con lui un' ora per fargli condurre a termine ciò che restava; quando poi si partì da lui, avvenne al pittore *quel fatto*, e iersera il medesimo dovette privarsi delle cose che erano restate in pegno per la pigione.

Ma vedete, concluse il Cantansanti, a che pericolo « l' uomo va! »[1]

[1] Non è da far meraviglia se in siffatte condizioni fra Filippo avesse premura di abbandonare Firenze. Prima però della fine di quello stesso

Quest' ultimo accenno ad un fatto toccato a fra Filippo, devesi riferire alla sua relazione colla Buti, oppure soltanto alle condizioni sue finanziarie? Noi crediamo che non a queste sole sia da pensare, ma piuttosto ai suoi amori con la Buti, secondo quanto scrisse Giovanni De' Medici nella lettera riportata, del 27 maggio 1458: *et così dello errore di fra Filippo naviamo riso un pezzo.* La Lucrezia Buti che il pittore aveva rapito dal monastero di Santa Margherita in Prato, doveva essere in quel tempo presso al parto.

Ma poichè questo rapimento della monaca Buti è uno dei fatti più importanti e più caratteristici nella vita di fra Filippo, sarà meglio che ne diamo particolareggiate notizie.

Narra adunque il Vasari che, data a dipingere a fra Filippo dalle monache di Santa Margherita in Prato la tavola dell'altare maggiore, « mentre vi lavorava, gli venne un giorno veduta una figliuola di Francesco Buti, cittadin fiorentino, la quale o in serbanza o per monaca era quivi condotta. Fra Filippo dato d' occhio alla Lucrezia; che così era il nome della fanciulla, la quale aveva bellissima grazia ed aria; tanto operò con le monache, che ottenne di farne un ritratto per metterlo in una figura di Nostra Donna per l' opera loro. E con questa occasione innamoratosi maggiormente, fece poi tanto, per via di mezzi e di pratiche, che

anno, quale rettore e commendatario perpetuo della chiesa di San Quirico a Legnaia, egli reclama da monna Lucia donna del fu Andrea di Gano, il pagamento della pigione della metà d' una casa di sua proprietà, posta in Firenze in Borgo San Frediano, presso la Piazza de' Nerli; il che dimostra che fra Filippo non era poi tanto povero come si diceva, onde il suo bisogno continuo di denaro sembra derivasse dalla sua vita sregolata. — Archivio di Stato di Firenze. (Tribunale di mercanzia, causa ordinaria, n. 1406, pag. 25. Ottobre 10, 1459. Petizione di fra Filippo di Tommaso, rettore ec., contro monna Lucia donna del fu Andrea di Gano, beccaio, ec.).

egli sviò la Lucrezia dalle monache; e la menò via il giorno appunto ch' ella andava a vedere mostrar la Cintola di Nostra Donna, onorata reliquia di quel castello. » Il Frate ebbe da essa un figlio, che fu chiamato Filippo.[1] Siamo ora venuti a conoscere, come vedremo più innanzi, che la tavola destinata all'altar maggiore di Santa Margherita fu commessa a fra Filippo da suor Bartolommea de' Bovacchiesi (antica e nobile famiglia di Prato), badessa allora di Santa Margherita; e che non solo la Lucrezia Buti passò a vivere col Frate, ma anche poco dopo la sua sorella, ambedue monache professe in quel convento.[2] Dietro ad esse vedremo poi come tre altre monache fuggirono, le quali tenevano colpevoli pratiche con uomini che per la loro qualità avevano licenza di entrare nel monastero. Partorito dalla Buti, come fu detto, il primo figliuolo, noto nell' arte col nome di Filippino Lippi, sia che le rimordesse la coscienza del malo esempio

1 Vedi Vasari, vol. IV, pag. 121-22.

2 Il Vasari, vol. IV, pag. 121, parlando di Lucrezia Buti, non dà per sicuro se era nel convento di Santa Margherita in serbanza o per farsi monaca. Ma ora siamo venuti a conoscere che le due sorelle vestivano l'abito religioso, e come monache professe e vocali intervennero ad una adunanza capitolare tenuta l' 8 aprile 1454, nella quale fu deliberato di vendere un pezzo di terra, posto nella villa di Cojano nel contado di Prato, per pagare il residuo del prezzo di una casa che il monastero aveva comprato da Stagio Strozzi. Le sorelle Buti, morto il padre Francesco (cittadino fiorentino che teneva un bottega di setajuolo al minuto) sul finire dell' anno 1451, furono poste dal figlio maggiore Antonio nel convento di Santa Margherita a Prato per levarsi dalle difficoltà economiche in cui si trovava col carico di una numerosa famiglia. Lucrezia era nata nel 1433, e la sorella Spinetta l' anno dopo. * Noi abbiamo accennato come anco fra Filippo da giovanetto fosse stato posto, non per sua vocazione, nel convento del Carmine a Firenze. E così ora crediamo che lo stesso fosse delle sorelle Buti, non nate per farsi monache, come non era nato Filippo per farsi frate; per cui la colpa non è tutta di loro, ma delle tristi circostanze in cui si trovarono e del tempo in cui vissero.

* Per queste notizie vedasi il *Commentario della vita di fra Filippo* nel Vasari edito dal Sansoni, tomo II, a pag. 634 e segg.

dato, sia che piuttosto ne fossero costrette dal Vescovo, ritornò con la sorella e le altre tre compagne in convento, nel 1458, rinnovando i voti solenni alla presenza di messer Ottaviano Guasconi abate di Santa Maria di Grignano e vicario in Prato, di messer Donato de' Medici, Vescovo di Pistoia, e di suora Iacopa de' Bovacchiesi, eletta vicaria dopo la morte della badessa suor Bartolommea sua sorella. Nell'atto che fu stipulato per mano di notajo, sono notevoli le seguenti parole: « *Et solemniter promiserunt — habentes in manibus et legentes quandam cedulam — stabilitatem*, CONVERSIONEM SUORUM MORUM *et* CASTITATEM, *et obedientiam debitam, secundum regulam et ordinum dicti monasterii, facere, et observare.* »[1]

Ritornate le cinque monache nel monastero, non sembra finissero gli scandali, poichè risulta da una tamburazione, ossia accusa secreta, mandata nel maggio del 1461 agli ufficiali di Notte e Monasteri, contro ser Piero d'Antonio Rocchi notajo pratese e procuratore di Santa Margherita, e contro fra Filippo, che i disordini continuavano, e che le sorelle Buti eransi un'altra volta rifugiate nella casa di lui. Riavuta così il Frate la Buti, che amava, e dalla quale eragli nato un figliuolo, è anco probabile che questa volta, per tenerla seco, facesse ricorso a Cosimo De' Medici, o che questi impietosito dei casi di lui, interponesse l'autorità sua presso il Pontefice; il quale, mosso dalle calde raccomandazioni di Cosimo, tenuto conto della rilassatezza dei costumi quasi universale, considerata fors'anche l'eccellenza di fra Filippo nell'arte della pittura, e anche spinto dal desiderio di levar di mezzo ogni scandalo, s'indusse

[1] Rogiti di Ser Dietajuti Spighi da Prato (Protocollo dal 1457 al 1459). Vedi *Commentario alla vita di fra Filippo Lippi* nel Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 636 e seguenti.

a consentire che fra Filippo tenesse seco come sua legittima moglie la Lucrezia, prosciogliendo l'uno e l'altra dai voti monastici, e dispensando il Frate dall'Ordine.[1]

Il quale riunitosi colla Lucrezia, ebbe allora una figliuola, di nome Alessandra, che, come vedremo nella vita di Filippino, è ricordata insieme colla madre Lucrezia nel testamento che Filippino fece prima di andare a Roma, il 21 di settembre del 1488.

Dipinto nella Galleria del Comune di Prato.

Dei dipinti eseguiti da fra Filippo a Prato, noi rammenteremo per primo la tavola che il Vasari ricorda « nel Ceppo di Francesco di Marco (Datini), sopra un pozzo in un cortile, col ritratto di detto Francesco di Marco, autore e fondatore di quella casa pia. »[2] Nella

[1] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, *Commentario*, pag. 636 e segg. La tamburazione di cui si è fatto parola è la seguente: « Die VIII mensis mai (1461). Dinanzi a voi signori Ufficiali di nocte e de' Munisteri della città di Firenze: Si notifica Ser Piero d' Antonio di Ser Vannozzo, porta San Trinità di Prato, chome detto Ser Piero, à usato e usa al Munisterio di Santa Margherita da Prato, e già fa mesi due o circa ebbe detto ser Piero un fanciullo maschio in detto Munisterio. E 'l detto fanciullo mandò di nocte tempo fuori della porta per una certa buca, e fu portato allo Petrichio, e la mattina poi fu arecato in Prato a battezzare: e questo è noto a molte persone in Prato: e quando lo volete trovare, ogni dì ve lo troverete lui e un'altro che si chiama Frate Filippo: e lui si schusa con essere chappellano, e l'altro con essere procuratore. E 'l detto Frate Filippo à avuto uno figliuolo maschio d' una che si chiama Spinetta. E detto fanciullo ha in casa: è grande e si chiama Filippino. » (Archivio di Stato di Firenze. *Deliberazioni degli Ufficiali di Notte e Monasteri dal 1459 al 1462*, a c. 60). La tamburazione sbaglia il nome della madre di Filippino che come si è veduto era Lucrezia sorella di Spinetta, ma con questo errore fa conoscere che nella casa di fra Filippo erano ricoverate le due sorelle. Anco per quete notizie vedasi il *Commentario della vita di fra Filippo* a pag. 637, nel Vasari edito dal Sansoni, vol. II.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 122. Il Baldanzi (*Relazione delle pitture di Fra Filippo Lippi nel coro della Cattedrale di Prato*, Prato 1853), racconta a pag. 45, che la tavola aveva cambiato di posto, e che in causa delle intemperie, a cui fu lungamente esposta « aveva perduto l' imprimitura (*sic*) dei colori in guisa da non parer più quella, » ed aggiunge: « che dall' interno del cortile ove rimane ancora il taber-

tavola è rappresentata la Vergine seduta nel mezzo col Bambino sulle ginocchia, Santo Stefano da una parte e San Giovanni Battista dall' altra. In basso, di profilo e vestito alla foggia del tempo, inginocchiato e col capo coperto dal berretto, trovasi da un lato il ritratto di Francesco di Marco Datini,[1] il quale presenta alla Vergine quattro probi cittadini, o buonomini, che egli volle nominati a reggere e amministrare il suo Ceppo, i quali sono vestiti di belle toghe. Quantunque abbia grandemente sofferto e manchi in parte il colore, e sia stata restaurata, come specialmente è manifesto dalla veste rossa di Francesco di Marco Datini; questo dipinto mostra tuttavia, esaminato ben da vicino, un disegno molto accurato e diligente, e nella figura della Vergine si riscontrano tipo e forme gentili che ricordano i dipinti della prima maniera del Frate.[2]

Per questo dipinto fra Filippo ricevette, il 28 di maggio 1453, ottantacinque fiorini d' oro, valutate le

nacolo in cui stava con due figure laterali di Santi dipinte sul muro, fu trasferita la tavola nel vestibolo dell' uffizio del Ceppo, ma fu troppo tardo il provvedimento. » Lo stesso Baldanzi, (*op. cit.*, pag. 56) scrive, che a fra Diamante si attribuivano « quelle due figure a fresco che esistono ancora nel cortile interno della casa del Ceppo, in mezzo alle quali stava la tavola dipinta da fra Filippo. »

1 È evidente che essendo Francesco di Marco Datini morto il 17 di agosto dell' anno 1410* non poteva essere ritratto dal vero; dobbiamo quindi pensare che fra Filippo lo riproducesse nel quadro, copiando qualche ritratto di quel signore che sarà esistito in Prato. Così non sappiamo se i quattro buonomini siano i reggitori ed amministratori del Ceppo nominati dal Datini, o i quattro probi cittadini amministratori di quell' Opera, i quali vivevano al tempo in cui fu da fra Filippo dipinta la tavola.

2 Questa tavola trovasi presentemente nella galleria del Comune di Prato, ed è indicata col n. 21. Le figure principali sono poco meno della grandezza naturale. Le figure dei Santi che il Baldanzi ricorda dipinte sul muro, col cambiare di forma la fabbrica del Ceppo, andarono perdute assieme al tabernacolo.

* Vedi Gaetano Guasti, *Memorie dell' immagine e della chiesa di Maria V. del Soccorso*, ec. Prato, 1871, a pag. 44 e 45.

spese del tabernacolo, della colonna del pozzo e dei ferramenti della carrucola. [1]

Dipinto col soggetto della Deposizione di San Girolamo nella Cattedrale di Prato.

Nella cattedrale di Prato, si conserva sempre la tavola che il Vasari dice aver dipinto fra Filippo col soggetto della morte di San Bernardo. [2]

Il Baldanzi racconta che la tavola fu commessa al pittore dal proposto Geminiano Inghirami, il quale governò la chiesa pratese dall' anno 1451 al 1460, in cui morì, e che il suo ritratto è in quella figura vestita da prelato che sta genuflessa sul davanti. [3] Dopo quanto scrisse il canonico Giuseppe Nesti, siamo nella certezza che il dipinto, invece di rappresentare la morte di San Bernardo figura la Deposizione di San Girolamo; che un tempo esso non era nella cappella Inghirami, ma presso all' altra del Crocifisso, e che nel 1450 ebbe il pittore la commissione da Gimignano Inghirami storico, noto per scritti e cariche sostenute nobilmente nella chiesa romana, che poi morì proposto in Prato. [4]

[1] Vedi Vasari (edito dal Sansoni), tomo II, pag. 622 in nota, e Guasti, *op. cit.*, pag. 42.

[2] Vedi il Vasari, vol. IV, pag. 123, che dice: « E nella Pieve di detto castello fece, in una tavolina sopra la porta del fianco salendo le scale, la morte di San Bernardo, che rende la sanità, toccando la bara, a molti storpiati; dove sono Frati che piangono il loro morto maestro; ch' è cosa mirabile a vedere le belle arie di teste, nella mestizia del pianto, con artificio e naturale similitudine contraffatte. Sonvi alcuni panni di cocolle di Frati, che hanno bellissime pieghe, e meritano infinite lodi per lo buon disegno, colorito, componimento, e per la grazia e proporzione che in detta opra si vede, condotta dalla delicatissima mano di Fra Filippo. » È da notare che « Prato allora non era città; e la chiesa che in quel tempo chiamavasi la Pieve è oggi Cattedrale, » e che il dipinto « non è una tavolina, come vuole il Vasari, poichè ha quattro braccia e soldi 12 d' altezza, e braccia 2 e soldi 5 di larghezza. » (Ivi in nota).

[3] Vedi Baldanzi, *Descrizione della Cattedrale di Prato, corredata di notizie storiche.* Prato, 1846, a pag. 41, 42 e 162.

[4] Vedi il giornale *L' Industriale pratese*, marzo 1877, Prato. Che il dipinto non rappresenti la morte di San Bernardo, ma il transito di San Girolamo, è pure affermato da Gaetano Guasti con queste parole:

Che poi la tavola possa essere stata commessa dall' Inghirami nel 1450 lo farebbero credere anco il carattere e la tecnica esecuzione della pittura. Sulla bara coperta da un ricco drappo d' oro ricamato a fiori rossi, giace disteso supino il Santo vestito del suo abito monacale.

Tutt' intorno in variati atteggiamenti di dolore, stanno alcuni frati dello stesso Ordine piangenti il maestro. Sul davanti a sinistra, vedesi in ginocchio un frate con una mano al petto e coll' altro braccio disteso, in atto di indicare il morto all' Inghirami, il quale, in abito di prelato, trovasi dall' altra parte egualmente in ginocchio ma colle mani giunte in atto di pregare.

Nel mezzo del quadro e davanti al Santo, è dipinto uno storpio seduto in un cesto sul piano formato di scogli, il quale si vede di tre quarti, e mentre guarda innanzi a sè in atteggiamento di dolore, accenna col braccio destro allungato al Santo, appoggiandosi coll' altra mano alla gruccia, che tiene sotto l' ascella. Più in basso, ma sempre nel mezzo della tavola, trovasi dipinto uno stemma che deve essere dell' Inghirami. Nel fondo vedonsi alcune roccie, e più indietro alcune colline, ove, a sinistra di chi osserva, son figurati la Madonna e San Giuseppe che adorano il Bambino. Nel mezzo del quadro, sempre nel fondo, avvi un frate in atto di pregare; e dall' altro lato un altro Santo con un Santo vescovo, e più innanzi una chiesa. Nell' alto, pure nel mezzo, si vede la mezza figura di nostro Signore che manda raggi di luce, ed è circondato da una gloria di Angeli chiusi entro cerchi di luce, con ai lati un Angelo per parte, librati a volo e rivolti al Santo morto. Più

« e la stupenda tavola con il transito di San Girolamo » nella Cattedrale di Prato. Vedi *I quadri della Galleria del Comune di Prato*, per Gaetano Guasti. Prato, 1888, pag. 42-43.

sopra è lo Spirito Santo in forma di colomba con la mezza figura del Padre Eterno, colla destra sollevata ed un libro aperto nell' altra mano sul quale si notano le lettere A ed Ω. La parte più bella del quadro è quella dove si vedono i frati attorno al morto San Girolamo. Le figure sono bene disposte; animati, veri e pieni di espressione gli atteggiamenti ed i volti, come bello è il piegar delle vesti. È una composizione nella quale fra Filippo seguì le grandi tradizioni di Giotto e dell' Angelico, ed è certo che esso pure, come l' Angelico, s' inspirò all' affresco di Giotto rappresentante San Francesco disteso morto sulla bara e pianto dai compagni. [1] Se non che la severità di questa bella composizione è alquanto scemata dagli episodi introdotti nel fondo, sebbene essi, quando siano considerati separatamente, appariscono per ogni rispetto commendevoli, e gli Angeli della gloria ricordino quelli dipinti dall' Angelico. Ma forse il pittore con siffatti episodi altro non fece che secondare la volontà dell' Inghirami. [2]

Il colorito è vago di tinte, luminoso e piacente, e la tecnica esecuzione diligente e precisa come sempre si riscontra quando, oltre la composizione del quadro, anco la tecnica esecuzione sono della mano del maestro.

Per il proposto Inghirami prese fra Filippo a dipingere, l' 11 febbraio 1460 e per il prezzo di venti fiorini larghi, quattro lunette a fresco sopra la sua sepoltura nel chiostro di San Francesco di Prato. Egli si

[1] Di questo affresco di Giotto abbiamo discorso nel vol. I a pag. 524 e seg. di quest' opera. Per lo stesso soggetto dipinto dall' Angelico, vedasi l' *Appendice* al vol. III, pag. 341 e 342.

[2] Le figure sono nelle proporzioni di circa un terzo del naturale, e possono dirsi ben conservate, quantunque la tavola siasi alquanto ripiegata e contorta, mostri qualche ammaccatura nel colore delle vesti dell' Inghirami ed abbia in qualche parte sofferto il colore del fondo, come può vedersi a destra presso l' edifizio della chiesa.

obbligava di fare nella prima la Madonna col Figlio in braccio; nella seconda San Francesco che riceve le stimate; nella terza San Girolamo e nell'ultima Santo Stefano e San Lorenzo. Queste pitture però non si vedono più. [1]

Pittura della Natività nel Museo del Louvre.

Una Natività dipinta da fra Filippo e che vuolsi quella stessa che un tempo era nella chiesa di Santa Margherita in Prato, trovasi presentemente nel museo del Louvre.

In essa, come già si disse, racconta il Vasari che il Frate per fare la figura della Madonna si servì del ritratto della Lucrezia Buti « la quale aveva bellissima grazia ed aria. » [2]

Dobbiamo a questo proposito osservare, oltre a quanto avremo a dire di questa pittura, che ben altri sono i lineamenti e ben diversa l'espressione che il biografo Aretino ci indica come quelli proprii della Buti; nè alcuna rassomiglianza ha cogli altri ritratti che vengono indicati come quelli della Lucrezia.

Sopra alcuni scogli è rappresentato a giacere il Bambino Gesù fra la Vergine in ginocchio, a mani giunte, in atto di pregare da un lato, e la figura di San Giuseppe dall'altro, il quale sta con un ginocchio a terra e con le dita incrociate delle mani appoggiate all'altro ginocchio.

Dietro alle figure avvi da un lato parte di una

[1] Vedasi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 622 in nota. Il Guasti, *op. cit.*, pag. 43, scrive: « Se esiste l'atto di allogazione dell'opera, non abbiamo potuto trovare il pagamento fra le carte della Propositura; ma non può mettersi in dubbio l'esecuzione di quegli affreschi, nonostante l'avvenuta morte dell'Inghirami poco tempo dopo, poichè abbiamo memoria che a un Biagio muratore, detto Malviso, fu data in tre volte certa quantità di grano per nolo delle tavole e per la costruzione del ponte. » E ciò fu il 17 di giugno, il 7 e 8 luglio dello stesso anno 1460. »

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 121.

fabbrica diroccata e fra le pietre vedonsi alcune lucertole ed un uccello. Nel mezzo è dipinta la capanna con la mangiatoja, l'asino ed il bue. Nel fondo scorgesi un pastore seduto nell' atto di suonare la zampogna, mentre presso di lui stanno le pecore guardate dal cane.

Altri due pastori sono più indietro seduti sul colle, e più lontano scorgesi un castello. Nell' alto è simboleggiato, in forma di colomba, lo Spirito Santo che irradia luce sul Bambino, ed ai lati, librati in aria, due Angeli a mani giunte in atto di pregare. [1]

In questo dipinto però non troviamo nè il bel colorito nè la tecnica esecuzione che sono proprii della maniera di fra Filippo, nè le consuete sue forme, nè i tipi, nè l' espressione ed il panneggiare di lui. E neppure può supporsi un' opera data dal maestro ad eseguire a qualche scolare, quale per esempio fra Diamante, che, siccome vedremo, ricorda nelle opere sue la maniera del Lippi.

Quando si volesse ammettere esser realmente questa la pittura commessa a fra Filippo, dovremmo anco credere che egli l' avesse data a fare a qualche pittore con maniera molto diversa dalla sua. Questa tavola ora nel Louvre ricorda la maniera e la tecnica esecuzione dei Peselli e del Baldovinetti, ed anzi riscontrasi in essa una grande rassomiglianza collo stesso soggetto dipinto dal Baldovinetti nel chiostro della Santissima Annunziata a Firenze. [2]

[1] La pittura è su tavola; le figure sono in proporzione di circa la grandezza naturate. È indicata nel catalogo col n. 233.

[2] Il dottor Waagen aveva già attribuita questa pittura al Baldovinetti. Vedasi il catalogo del Louvre, 1849. Nella raccolta Lombardi a Firenze, abbiamo veduto molti anni or sono, due Angeli simili a quelli della tavola esistente nel Louvre, indicati questi pure come lavoro di fra Filippo.

Lo stesso non può dirsi della predella che nella Galleria di Prato è indicata come appartenente un tempo a questa tavola. In detta predella sono rappresentate le tre storie della Presentazione al tempio, dell' Adorazione dei Re Magi e della Strage degli Innocenti. Le composizioni sono piene di vita e la tecnica esecuzione è quella di fra Filippo.

Non sappiamo in vero come spiegare questa diversità. [1]

Dipinto con la Vergine e i Santi nella Galleria Pratese.

Nella Galleria di Prato trovasi una tavola che, quantunque non sia da annoverarsi fra le migliori opere di fra Filippo, mostra tuttavia la sua maniera. È in essa rappresentata dentro una mandorla e seduta in trono, la Vergine raggiante di luce, portata in cielo dagli Angeli, mentre dà la cintola a San Tommaso inginocchiato presso la tomba, dalla quale spuntano rose. Stanno da un lato Sant' Agostino vescovo e l' Arcangelo con Tobia: dall' altro San Gregorio papa e Santa Margherita in atto di presentare alla Madonna una monaca; figura che deve stimarsi come la migliore del quadro. La monaca è rivolta alla Vergine e prega inginocchiata. [2]

[1] Nella Galleria di Prato questa predella è indicata col n. 22: « Gradino di una tavola dipinta per il monastero di Santa Margherita, che si trova ora a Parigi. Le tre storie sono la Presentazione al tempio, l' Adorazione dei Re Magi e la Strage degli Innocenti. » Ma come osserva il Guasti, *op. cit.*, pag. 48, « il Vasari non dice che il Lippi dipingesse anche la predella, nè è poi accertato che questa pervenisse dalla chiesa di Santa Margherita, e potrebb'essere stata fatta come cosa staccata, e forse per uno degli altri dipinti ora perduti, tanto più che altrimenti avrebbe avuto la stessa sorte della tavola. » Comunque sia, teniamo per certo che la tavola del Louvre non è dipinta da fra Filippo, mentre è opera di questo maestro la predella di Prato. Nella Galleria Lombardi a Firenze abbiamo veduto, oltre i due Angeli ricordati nella nota precedente, anco una parte di predella col soggetto dell' Adorazione dei Re Magi, che ricorda la composizione di questa storia nella predella di fra Filippo ora in Prato.

[2] È indicata col n. 11. Le figure sono grandi tre quarti circa del naturale. Nel catalogo è detto che forse anche questa tavola trovavasi

Dipinto della Vergine con Gesù e Santi nella Galleria di Prato.

Nel refettorio di San Domenico in Prato vedemmo una tavola di fra Filippo (ora nella Galleria Comunale) col presepio ed alcuni Santi, che richiamano alla mente nostra una pittura collo stesso soggetto da noi ricordata tra le prime opere del Lippi, ma che apparisce eseguita con arte più sicura. Le figure sono distribuite nel modo seguente. Nel mezzo, steso in terra sopra un pannolino, giace il Bambino Gesù rivolto con le braccia stese verso la Vergine che vedesi di profilo ed inginocchiata a mani giunte, in atto di divozione innanzi a lui, mentre a riscontro di lei sta San Giuseppe esso pure a mani giunte e con un ginocchio piegato a terra adorando. Sul davanti, ritto in piedi, da una parte, vedesi San Giorgio coll'asta dello stendardo bianco traversato dalla croce rossa appoggiata alla spalla, pregare a mani giunte innanzi al Bambino Gesù, e dirimpetto si scorge San Vincenzo con un libro aperto nella mano destra, nel quale sono

un tempo in Santa Margherita. Nel Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 620 in nota, si fa la domanda se mai invece di quella rappresentante la Natività che trovasi al Louvre, non fosse questa tavola dipinta dal Lippi per la chiesa di Santa Margherita quando in essa è dipinta anche la Santa titolare e patrona del monastero. Oltre di che vi è Sant'Agostino, dalla regola del quale erano governate quelle monache. Così l'abbadessa suor Bovacchiesi, dalla quale fu commesso il quadro, sarebbe la monaca presentata da Santa Margherita. Dal canto nostro, massime tenendo conto della maniera del dipinto, propendiamo piuttosto per questa seconda che non per la prima ipotesi. Quantunque poi non si possa disconoscere che la tavola di Prato è opera di Fra Filippo, tuttavia si deve anche far notare che nell'eseguirla egli deve essere stato aiutato, e l'aiuto suo potrebbe essere stato fra Diamante, una volta che nelle figure del Vescovo e dell'Arcangelo con Tobia, noi troviamo analogia di forme e di maniera con le figure dipinte da fra Diamante nella tavola già posseduta dai signori Berti di Prato, e della quale parleremo a suo luogo. Anco in questo dipinto si crede di vedere nella Santa Margherita e non nella figura della Vergine, come ci dice il Vasari, il ritratto della Buti. Noi dobbiamo confessare che nei lineamenti e nelle forme di questa Santa non troviamo alcuna rassomiglianza coi ritratti che ci sono indicati come quelli della Buti, ma bensì il tipo e le forme le quali vedonsi comunemente dipinte da fra Filippo nelle figure di donna.

scritte le parole: *Timete Deum quia venit hora iudicii eius*, e colla sinistra sollevata nell'atto di accennare lontano una visione, cioè l'apparizione della piccola figura di nostro Signore, chiusa in un cerchio e seduta colla croce in una mano e benedicente coll'altra, a guisa di giudice, come osserva il Guasti, nel finale giudizio. Il fondo è roccioso e vedesi da un lato la capanna col bue e l'asinello; dall'altro due pastori seduti in atto di suonare. Nel mezzo del cielo e sopra le nubi, vedonsi sei Angeli in gloria. È questa secondo noi una delle migliori tavole di fra Filippo, sebbene alquanto oscurata nel colore dal sudiciume di cui è coperta. Non ostante ciò, si può ancora riconoscere che in origine doveva, come tutte le opere del Lippi, avere un colorito chiaro e luminoso. Il tipo della Vergine, e la gloria degli Angeli sono sempre tra le migliori cose del maestro. [1]

Il Vasari ricorda in San Domenico a Prato due tavole di fra Filippo, senza descriverne il soggetto; una delle quali dev' esser questa che abbiamo descritta, l'altra ci è ignota. [2] Così ricorda « una Nostra Donna nella chiesa di San Francesco, nel tramezzo; il quale levandosi di dove prima era, per non guastarla, tagliarono il muro dove era dipinto, ed allacciatolo con legni attorno, la trasportarono in una parete della chiesa, dove si vede ancora oggi. » Questo dipinto non vedesi più in quella chiesa. [3]

A noi sembra di riscontrare la maniera di fra Filippo in una tavola che è a Prato nella chiesa dello

[1] Le figure sono metà o poco più della grandezza naturale.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 122.

[3] Sembra che questo dipinto, a fresco di Fra Filippo Lippi, si sia perduto nel 1600 quando la Chiesa soffrì nell'interno vari cambiamenti. (Vedi nota 4, pag. 122 del Vasari, vol. IV).

Dipinto della presentazione a Simeone di Gesù nel tempio, nella chiesa dello Spirito Santo a Prato.

Spirito Santo, detta altra volta dei Servi di Maria, ov' è dipinta la presentazione a Simeone di Gesù nel tempio. Nel mezzo, presso l'altare, vedesi il sacerdote Simeone col Bambino in braccio, alla sua sinistra la Vergine colle braccia stese verso il Figliuolo, mentre dall' altro lato trovasi San Giuseppe. Dietro la balaustrata è figurato da una parte un vescovo, forse San Zanobi, con un Santo frate; dal lato opposto un altro Santo vescovo con San Bartolommeo, mentre sul davanti, di profilo, sono di pinti in ginocchio, a mani giunte in atto di preghiera, uno per parte, due Santi dell' Ordine dei Serviti. Il fondo rappresenta l' interno di una chiesa in prospettiva.

Il quadro è in pessimo stato di conservazione, ed in parte ridipinto ad olio.

Questa pittura potrebbe, a giudizio nostro, appartenere a quella serie di lavori nella esecuzione de' quali fra Filippo ebbe a compagno frate Diamante. Fu però attribuita, e noi crediamo erroneamente, a Filippino Lippi, mentre i caratteri mostrano di essere gli stessi delle opere del padre di lui, fra Filippo. [1]

Dipinto colla Vergine, Gesù e due Angeli, nella Galleria degli Uffizi.

Tre altri dipinti ci piace di ricordare prima di discorrere di quelli a fresco nel coro della Cattedrale di Prato. Uno di essi trovasi nella Galleria degli Uffizi, ed è indicato come quello che il Vasari ricorda nella cappella in casa Medici. [2] Rappresenta la Vergine seduta, dipinta sino a poco oltre le ginocchia e veduta di tre quarti.

[1] Da che furono scritte queste pagine nella edizione inglese, Gaetano Guasti (vedi *op. cit.*, pag. 42 e 108) trovò due pagamenti fatti a fra Filippo, i quali provano che questa tavola nella chiesa dello Spirito Santo fu eseguita tra il 1467 ed il 1468.

[2] Vedasi Vasari vol. IV, pag. 118. Nella Galleria degli Ufizi è segnato col n. 1307. Si dice che il quadro fu fatto per la cappella del palazzo di Cosimo il vecchio de' Medici, e pervenne dalla guardaroba del palazzo Pitti fin dal 1796.

Ha le mani giunte in atto di pregare ed è rivolta al Bambino tenuto a lei dinanzi da due Angeli, il primo dei quali sorride guardando innanzi a sè fuori del quadro. Il Putto è in atto di stendere le braccia per toccare colle dita della mano destra una spalla della Vergine, mentre tiene l'altra aperta, e guarda amorosamente la Madre, come per esprimere il desiderio di abbracciarla.

Il fondo è formato dalla campagna coperta in parte di verdura, mentre, sul davanti e da un lato, sono grandi massi di pietre; dall'altro una strada fiancheggiata di verdura ed arbusti, la quale conduce sopra alcuni colli, sulla cima dei quali vedesi una città. Stacca ogni cosa sull'azzurro del cielo coperto qua e là da poche nuvolette. In questo quadro si riscontrano quel modo di comporre a piramide e quella disposizione di linee in armonia colle linee del fondo, che richiamano alla mente le massime seguite nei bassorilievi dagli scultori del tempo, a capo dei quali fu Donatello. La stessa osservazione può farsi anche circa il modo d'acconciatura del capo della Madonna, la quale è coperta da un fine drappo con frangia che le pende sulle spalle. Ciò dimostra come fra Filippo cercasse di seguire il progresso dell'arte e però adottasse man mano le forme che gli apparivano più reali e più vere. Deve poi essere anche notato che, se i lineamenti della Vergine ricordano ancora il tipo primitivo delle Madonne di fra Filippo, essa ha pure molta espressione dolce, come è bella per l'eleganza delle forme.

Anche il Bambino rivela qualche miglioramento sui primi eseguiti, perchè sebbene conservi di essi le forme ed i caratteri principali, tuttavia apparisce più vero nel muovere grazioso del capo e della persona. Invece la figura dell'Angelo che guarda sorridente, mostra una

certa eleganza nel suo movimento, e forma colle altre figure del quadro un bell' insieme; tuttavia ha un tipo troppo realistico da accostarsi quasi al volgare, mentre il suo abbigliamento con quella tunichetta bianca allacciata a metà della vita, gli dà l' apparenza di un chierichetto a cui siano state poste le ali, solo attributo che lo rivela per Angelo. Bello però ed elegante è il modo con cui esso tiene il Bambino sollevato innanzi alla Madre. Il colorito è chiaro e luminoso; tutta la composizione è eseguita con molto amore e diligenza. In una parola questo quadro deve avere incontrato assai il favore della famiglia Medici, laonde parrebbe che il pittore, conoscendo lo squisito gusto dei Medici per l' arte e specialmente per quella classica, che allora sotto la protezione della potente famiglia andava prevalendo, volesse con questo lavoro dimostrare come egli seguisse sempre attentamente il progredire dell'arte e tenesse dietro al risveglio classico che in quel tempo si manifestava in Firenze.

Dipinto della Vergine con Gesù ed un Angelo nella sagrestia della chiesa degli Innocenti in Firenze.

La stessa composizione abbiamo in un' altra tavola di fra Filippo, che trovasi in Firenze nella sagrestia della chiesa degli Innocenti, con la sola differenza che il Bambino è presentato alla Vergine da un Angelo solo, anzichè da due, e che la figura della Madonna, invece di essere in atto d'adorarlo, è mossa a prenderlo fra le sue dalle mani che a lei lo porgono. Il Bambino si tiene all'orlatura della veste che gira intorno al busto della Madre, la quale non è rappresentata di tre quarti come l'altra, ma di profilo. La pittura ha però molto sofferto a cagione dei restauri.[1]

Dipinto della Vergine col Bambino nella Galleria Pitti in Firenze.

Il terzo dipinto trovasi nella Galleria dei Pitti, ed esso pure è uno dei migliori lavori eseguiti da fra Filippo. Entro una tavola tonda è dipinta seduta nel mez-

[1] In questa tavola le figure sono presso a poco della stessa grandezza di quelle che vedonsi nel quadro degli Uffizi.

zo, sopra un ricco seggio, la Madonna, la quale tiene seduto su un guanciale che ha sulle ginocchia il Bambino, che ella regge con una mano mentre con l'altra gli offre una melagrana. Il Putto posa una manina sulla melagrana mezzo dischiusa; nell' altra sollevata tiene un chicco fra le dita, quasi in atto di mostrarlo alla Madre prima di mangiarlo. La quale però, come se avesse fermata la sua attenzione in altro oggetto o pensiero, guarda con aria compiacente, ma non senza mestizia, innanzi a sè. Da un lato, alla sinistra di chi guarda e nell'interno d' una stanza le cui cortine sono sollevate dalle parti, vedesi nel letto Sant'Anna, la quale con la mano sinistra accarezza la bambina Maria, presentatale da una donna che le sta vicino. La Santa col gomito del braccio destro appoggiato ai guanciali del letto, volge la testa con grazia ed espressione dall'altro lato verso una seconda donna figurata presso l'altra, la quale pare accenni con una mano ad una servente, che sta per entrare dalla porta con un canestro di doni sul capo. Dall'altro lato, ma più sul davanti, avvi una donna appoggiata ad un parapetto della stanza in atto di guardare due altre donne che s'avvicinano; la prima delle quali, vista di profilo, pare che affretti il passo per portare più lesta il canestro pieno di oggetti che regge sul capo con una mano, ed il paniere che tiene infilato nell'altro braccio piegato. [1] Sembra che questa rappresenti un' ancella al seguito della prima: è ravvolta in larga veste e col capo coperto da un panno bianco, e pare trattenuta nel muoversi da un fanciullo, forse suo figlio, che seguendola la tira per le vesti. Essa volge indietro il capo per guardare, e sembra inviti con un cenno della mano il fanciullo a seguirla. Da questo lato si vede nel fondo una sala il cui pavimento è

[1] È questa una delle più belle ed eleganti figure del quadro.

come quello che si vede sul davanti, lavorato con marmi di vario colore. Nell'interno di questo edifizio sale la scala un vecchio curvo, in apparenza stanco, che è ricevuto sulla soglia e preso per le mani da una donna attempata, la quale forse rappresenta Sant'Anna, mentre il vecchio dev' essere San Gioacchino. La Madonna è una figura alta e snella di forme ed ha il collo piuttosto magro e lungo ed il mento scarno, mentre è dolce il volgere dello sguardo e non scompagnato da certa espressione di vaga mestizia. Il Bambino Gesù ha invece una figura non molto piacevole, tanto pel tipo che per le forme, e specialmente pel difetto del collo, di cui pare quasi che manchi. E neppure è bello il movimento che fa colle gambe ed i piedi; tuttavia è da credere che il pittore copiasse dal vero tutta la figura di questo Bambino, di tipo, di forme e di atteggiamento molto realistici.

Questo gruppo della Madonna col Putto, sia per la foggia delle vesti, l'acconciatura del capo in parte coperto da un drappo, sia per la forma del seggio, la disposizione delle figure, lo stile del disegno e del panneggiare, ricorda, come nel quadro degli Uffizi, le regole del bassorilievo quali erano seguite in Firenze da Donatello e dagli altri scultori seguaci della sua maniera. Bella è la composizione, piena di naturalezza ne'suoi episodi e negli eleganti movimenti delle figure. Il colorito è luminoso e non privo di vigore e la tecnica esecuzione molto accurata. Così è pur diligente il disegno e preciso nel rendere le forme ed i partiti delle pieghe negli abiti, i quali rivestono con certa eleganza ed a larghe masse le figure. È evidente in questo tondo un miglioramento in ogni parte dell'arte di fra Filippo, ma specialmente nell'architettura e nella prospettiva. Che questo dipinto appartenga a quel periodo nel quale fra Filippo stava

lavorando a Prato, si può crederlo dai caratteri della pittura; e noi ci siamo domandati se per avventura non sia questo il tondo che, come vedremo più innanzi, egli ebbe ad eseguire nel 1452 per Lionardo Bartolini, con una storia di Nostra Donna. [1]

In questi giorni siamo venuti a conoscere un fatto che ci mostra come fra Filippo male adempisse agli impegni suoi, e come dopo aver ricevuta la commissione ne affidasse l'esecuzione a pittori mediocri, facendola poscia apparire come lavoro suo proprio, pel quale esigeva ugualmente il prezzo pattuito dal contratto. Da Antonio Del Branca perugino, che abitava in Firenze, gli fu dato a fare un dipinto il 16 febbraio del 1451 per la convenuta somma di 70 fiorini d'oro. Compiuta l'opera, fra Filippo richiese la somma pattuita, depositata nel convento di San Marco. Il Branca però si rifiutò di pagarla, opponendo che non solo la tavola non era della qualità convenuta, ma ancora che fra Filippo l'aveva fatta dipingere da un altro pittore. L'esito però della lite non è conosciuto. Leggendo nel Vasari come fra Filippo lavorasse per la chiesa di San Domenico di Perugia una tavola con la Madonna ed i Santi Pietro, Paolo, Lodovico ed Antonio Abate, ci siamo ricordati di un quadro con le stesse figure che esiste appunto in quella chiesa, e ci siamo domandati se mai potesse esser il dipinto cui accenna il biografo Aretino. [2] Perchè se lo fosse, noi

[1] Nella Galleria Pitti è indicato col n. 338. Non sappiamo con qual fondamento il catalogo ricordi che « il volto della Vergine è il ritratto della giovane Lucrezia Buti, che il pittore rapì dal monastero di Santa Margherita di Prato. » La grandezza della figura principale è minore del naturale; più piccole naturalmente son quelle nel fondo. Dietro al quadro avvi un grifone rampante, forse lo stemma dell'antico possessore, o di altro signore che ebbe dipoi il quadro prima che pervenisse alla Galleria Pitti.

[2] Vedi la nota al Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 626-627. Di questo quadro che il Vasari attribuisce a fra Filippo, discorreremo

dovremmo osservare come il dipinto si riveli tutto per un lavoro del Bonfigli, pittore perugino, che fra Filippo aveva dovuto giudicare, come sappiamo, nel 1454, essendo uno degli arbitri scelti per esaminare il lavoro del Bonfigli nel Palazzo Comunale di Perugia. Avvenuta la morte degli altri due arbitri, Domenico Veneziano e l'Angelico, fra Filippo andò solo nel 1461 a farne la stima.[1] È certo adunque che, se questo fosse il dipinto commessogli dal perugino Antonio Del Branca, egli aveva ragione d'affermare che fra Filippo l'aveva fatto dipingere da altri.

Ai 13 di luglio del 1459 fra Filippo litigò di nuovo per il prezzo di un quadro con Lorenzo de' Manetti, che glielo aveva dato a dipingere, ed ambedue ne fecero poi compromesso in messere Ugolino de' Giugni e nel vicario della Curia arcivescovile di Firenze.[2]

Essendovi lite e questione (dice il documento che si trova tra i rogiti di ser Domenico da Figline) tra il frate Filippo pittore e Lorenzo de' Manetti, per una certa

in seguito quando parleremo del Bonfigli, ammenochè non si volesse ammettere che un quadro del nostro pittore, lavorato per la stessa chiesa e con le stesse figure di Santi, sia andato smarrito. L'Orsini nella sua *Guida di Perugia*, pag. 60, ricorda senza darci il soggetto, due tavole nel fonte Battesimale appiccate alla muraglia, dipinte da fra Filippo Lippi carmelitano; ed in nota aggiunge: «sono pezzi di una tavola che era in San Domenico vecchio, e di essa ne fa menzione il Vasari nella sua vita di detto Filippo. Sembra che quest' artefice non sia stato da tanto, che possa aver meritato gli elogi che ne fanno gli scrittori.» È certo che essendo del Bonfigli la pittura, non poteva dimostrare le belle qualità che riscontransi nelle opere di fra Filippo. Ma a proposito del Bonfigli dovremo ricordare un' altra Madonna, in tavola, col Bambino ed Angeli, di cui la maniera ricorda quella di fra Filippo più che non si riscontri nell' altro dipinto or ora ricordato. E così vedremo anche in altre due tavole quale influenza fra Filippo ebbe ad esercitare sul ricordato pittore umbro.

[1] Vedi Mariotti, *Lettere pittoriche*, op., cit., pag. 135 e seguenti.

[2] Vedasi il Buonarroti, Serie III, vol. II, quaderno V, Roma, 1885, *Documenti inediti dell' Arte toscana* raccolti e annotati da G. Milanesi.

somma di denaro ed un certo quadro in cui è dipinto « San Girolamo; » ed avendo Lorenzo per la lite suddetta impetrato un compromesso in ser Ugolino de' Giugni e nel vicario della Curia arcivescovile Fiorentina, volendo concordare ed evitare gli oneri e le spese della lite, si accordarono nel seguente componimento: che fra Filippo sia tenuto ed obbligato a dare e consegnare nelle mani del medesimo commissario ser Ugolino il detto quadro per tutto il mese d'agosto prossimo futuro, insieme con quella quantità di denaro che stimerà condegna e giudicherà il medesimo ser Ugolino, eletto ad arbitro nelle dette cose, perchè egli disponga intorno al detto quadro come gli piacerà, tanto sopra il salario, quanto sulle altre cose. E stabilì procuratori tutti i notai della Curia arcivescovile Fiorentina a consentire che fra Simon (*sic* invece di fra Filippo) sia pubblicamente scomunicato e denunziato come tale dal detto ser Ugolino e qualsiasi giudice ordinario e delegato.

Il quadro rappresentava, come abbiamo veduto, un « San Girolamo, » ed è forse quello di cui parla il Vasari nella *Vita di fra Filippo*, [1] aggiungendo che al suo tempo esso trovavasi nella guardaroba del duca Cosimo. Non sappiamo ora quale fine abbia avuta.

Fu già accennato che intorno al 1459 a fra Filippo era nato dalla Lucrezia Buti un figliuolo, cioè Filippino, e che poi la stessa Lucrezia erasi nuovamente ritirata nel convento di Santa Margherita a Prato rinnovando i voti; onde è da credere che cagione della maggior trascuranza del Frate a mantenere i suoi impegni e del bisogno di denaro, fossero specialmente i dissesti famigliari a cui era andato incontro.

Nella vita del Beato Angelico dicemmo come trovandosi egli in Fiesole verso la fine del 1451 (stile

[1] Vol. IV, pag. 126.

nuovo 1452), fu invitato dai magistrati del Comune di Prato a dipingere la cappella maggiore della Pieve, ed avendo egli rifiutato, il provveditore della medesima mandò a Firenze, il dì 5 d'aprile dello stesso anno, un messo in cerca di pittori, fra i quali fu scelto fra Filippo,[1] sebbene si conoscesse la sua vita sregolata e fosse già pubblicata contro di lui la grave sentenza del Pontefice. Il che dimostra quanto rilassati fossero in quei tempi i costumi in tutti gli ordini sociali e nelle stesse famiglie religiose, ove era ormai abitudine di accogliere giovani e fanciulle di ancor tenera età, che non potevano quindi aver la coscienza del grave impegno che s'imponevano pronunziando i voti.

Già nel maggio dell'anno stesso 1452, fra Filippo coadiuvato da fra Diamante, aveva posto mano al lavoro; e ciò si rileva da un documento in data delli 29 maggio di quell'anno, tratto da un libro d'amministrazione del Ceppo di Prato,[2] dove è detto che « a frate Diamante di Feo da Terra nuova, gharzone di fra Filippo di Tommaso dipintore e che dipigne la chapela de l'altar magore, de avere a dì 29 di maggio lire 50, le quali se gli promisero per frate Filippo e al detto frate Filippo per la chapela de l'altar magiore.... »

Ai 16 di luglio del medesimo anno, come si ricava da altri documenti esistenti nell'Archivio del Ceppo,[3] fra Filippo va per un giorno a Firenze a portare a ser Lorenzo il disegno di « Santo Stefano; » e il giorno appresso son fatti pagamenti per l'avvenuta costruzione del palco necessario all'esecuzione delle pitture nella cappella accennata.

[1] Vedasi il nostro volume II, pag. 407.

[2] Cfr. l'opuscolo *Degli affreschi di fra Filippo, ec. in Prato*, Litografia e Fotografia di G. Salvi, Prato, pag. 7, nota 1.

[3] Cfr. l'opuscolo citato, pag. 2, nota 5.

Sappiamo pure da un altro documento tratto dall'Archivio stesso del Ceppo e pubblicato da Gaetano Guasti,[1] come agli 8 d'agosto 1452 gli Operai del Ceppo si obbligassero a dare a Bartolommeo Bartolini, cittadino fiorentino, 22 fiorini d'oro larghi se fra Filippo per il giorno 8 di dicembre 1452 « non gli avesse finito un cierto tondo del legniame ch' è del detto Lionardo, cioè di dipignerlo di certa storia che gli aveva chominciata della Vergine Maria. »[2]

Ancora, nel 1456, a dì 8 di dicembre, « Deliberarono e sopradetti rettori tucti e quatro dacordo che Giovanni camarlincho detto, possa dare et pagare senza suo preiudicio et dano a frate Filippo dipintore, uno resto di fiorini dieci de avere da questo ceppo come apare a libro debitori e creditori. »[3] In quest'ultimi documenti però non si fa parola per quale opera fra quelle eseguite da fra Filippo a Prato, egli fosse creditore della somma pagatagli, e quindi può darsi che non si riferiscano agli affreschi della cappella maggiore della Cattedrale.

Ad ogni modo sappiamo ora con tutta certezza che questi furono cominciati nel 1452, e continuati durante tutta la prepositura di messer Gimignano Inghirami, per

[1] *I quadri della galleria e altri oggetti d'arte del Comune di Prato*, Prato 1888, pag. 110, Doc. n. VII.

[2] Noi ci siamo domandati, come il Guasti (*op. cit.*, pag. 43, nota 4), se mai l'opera quivi accennata fosse il tondo rappresentante la Nascita della Madonna esistente nella Galleria Pitti e già da noi ricordata. Non v'è documento che si opponga a questa congettura. Così, non essendoci neppure alcun documento che ricordi aver gli Operai del Ceppo pagata al Bartolini la somma promessa, si può pensare che fra Filippo finisse di dipingere pel Bartolini il « tondo del legniame ch'è del detto Lionardo » entro al tempo stabilito nel documento sopra riportato.

[3] Da un libro di *Stanziamenti e deliberazioni* del 1453, tenuto da Bartolommeo de' Migliorati da Prato, notaro pubblico fiorentino, che si trova nell'archivio del Ceppo. Il documento è riportato da Gaetano Guasti, *op. cit.*, pag. 42, nota 5.

il quale, siccome abbiamo veduto, fra Filippo aveva dipinta la tavola del « Transito di San Girolamo » col ritratto dell'Inghirami medesimo, e più tardi, cioè nel 1460, eseguiva le quattro lunette, ora perdute, nella volta sopra la sepoltura di lui in San Francesco. Vedremo in seguito come gli affreschi stessi fossero compiuti nell' anno 1464, e forse anche dopo, quando all'Inghirami, morto nel 1460, era succeduto al governo della propositura messer Carlo de' Medici, figlio di Cosimo, protettore di fra Filippo.

Per questa grande opera sostenne la spesa l'amministrazione della Casa pia del Ceppo, [1] fondata da Francesco di Marco Datini, morto come si disse nel 1410, [2] del quale anzi trovasi dipinto da fra Filippo lo stemma in luogo cospicuo, nel mezzo dell'affresco, rappresentante: « Il ballo d'Erodiade. »

Se il lavoro non fu eseguito con abbastanza sollecitudine, avendovi il Frate impiegato 12 anni e forse più, ciò si deve attribuire tanto alla vita sregolata del pittore per i suoi amori colla Buti, quanto anche agli obblighi contratti di compiere altre commissioni; poichè, siccome abbiamo veduto, dal 1452 al 1458 egli aveva dovuto finire anche la tavola pel Bartolini ed eseguir l' altra commessagli da Giovanni De'Medici per Alfonso di Napoli, per la quale il pittore era andato a Firenze.

Sappiamo altresì come, ai 20 di luglio del 1457, fosse stato costretto a lasciar bruscamente la bottega in Firenze, mentre un suo creditore si risarciva della non pagata pigione togliendogli gli oggetti che aveva trovati; come, ai 27 di maggio del 1458, Giovanni de'Medici scrivesse a Bartolommeo Serragli di aver riso molto « del-

[1] Cfr. l' opuscolo citato, *Degli affreschi* ec., pag. 2.

[2] Cfr. Gaetano Guasti, *op. cit.*, pag. 41, 42, e *Memorie dell' Immagine e della Chiesa di Maria V. del Soccorso*, ec., pag. 44 e 45.

l'errore di fra Filippo, » alludendo forse al ratto della Lucrezia, al figlio avutone ed al ritorno di lei al convento, cause principali delle imbarazzanti condizioni in cui il Frate si trovava; come, ai 3 di luglio 1459, il nostro pittore litigasse per un quadro commessogli da Lorenzo Manetti, e ne avessero fatto poi compromesso in Ugolino de' Giugni, vicario dell' Arcivescovo di Firenze; come nel 1460 avesse preso a dipingere per l'Inghirami le 4 storie, ora perdute, sopra la sua sepoltura nel chiostro di San Francesco a Prato, e come finalmente, nel 1461, fosse andato a Perugia a stimare una parte delle pitture fatte dal Bonfigli nella cappella del palazzo del Comune di quella città, avendo avuto in quell'anno stesso la concessione da Papa Pio II di tenere presso di sè quale moglie legittima la Lucrezia Buti, dopo di essere stato sciolto dai voti e dai vincoli dell' Ordine.

Per tutte queste ragioni, e specialmente perchè egli aveva poca volontà (come lo dimostra la lettera già riportata di Francesco Cantansanti a Giovanni de' Medici) di lavorare, noi pensiamo ch' egli si sia servito assai per tutte le opere accennate e quindi anche per gli affreschi della Cattedrale di Prato, dell' aiuto di fra Diamante e di altri, contentandosi spesso di prestar solamente la sua vigilanza e ripassare il lavoro degli aiuti.

Tanto lentamente procedeva fra Filippo nel compiere i freschi della Cattedrale di Prato, che il 21 di novembre dell' anno 1463 la rappresentanza della città si radunò per deliberare il modo di costringere il pittore a finir l'opera, avendo egli già ricevuto per essa una buona somma di denaro. Così nel 6 d'aprile dell' anno successivo, adunatisi i quattro deputati per rivedere i conti a fra Filippo, riferivano al Magistrato non esservi

altro modo perchè egli compiesse l'opera sua, se non che l'intervento di messer Carlo de' Medici (succeduto nel governo della propositura dopo morto l'Inghirami), per mezzo del quale si assegnasse come termine estremo al compimento del lavoro tutto il mese d'agosto.[1] O sia che messer Carlo de'Medici obbligasse fra Filippo a dar compimento al lavoro, o sia che il pittore stesso sentisse il bisogno di finirlo, l'opera fu finalmente condotta a termine; ma non si conosce con certezza l'anno in cui ebbe il suo compimento; probabilmente entro quello stesso in cui ebbe la sollecitazione, cioè il 1464.

Quello che sappiamo di certo si è, che fra Filippo, come abbiamo ricordato, trovavasi a Prato anco nel 1467 e nel 1468, nei quali anni ricevette due pagamenti per la tavola che vedesi nella chiesa dello Spirito Santo.[2]

I dipinti coi quali fra Filippo doveva decorare il coro di Prato erano le storie cavate dalle vite dei Santi Giovanni Battista e Stefano, protettore il primo di Firenze, patrono e titolare il secondo della città di Prato. Questi dipinti stanno a dimostrare il progresso fatto nell'arte da fra Filippo negli anni corsi dal 1452 sino alla sua partenza per Spoleto.

[1] Vedi *Diario della Comunità di Prato* in Baldanzi, pag. 13. *Pitture di Fra Filippo in Prato*, op cit. E quì è forse utile notare come in questo anno 1463 fosse chiamato a Firenze dal superiore dell'Ordine e fatto carcerare, senza dirne il motivo, fra Diamante, aiuto di fra Filippo. Questa prigionia potrebbe essere stata determinata dalla parte presa da fra Diamante negli amori di fra Filippo, oppure dal seguirne egli l'esempio, conoscendosi quanto era stato commesso di riprovevole da talune monache di quel convento di Prato.

Certo è che poco dopo la Comunità di Prato ottenne per raccomandazione del Patriarca di Firenze, la liberazione del Frate, il quale ritornato a Prato deve essersi posto nuovamente col maestro alla continuazione del lavoro; ed è anzi lecito il supporre che a questo scopo la Comunità di Prato facesse uffici per ottenere la liberazione di lui dal carcere.

[2] Vedi sopra a pag. 180 in nota, non che la nota in cui abbiamo parlato di questo dipinto di fra Filippo.

Pitture della volta del coro del Duomo di Prato.

Su fondo azzurro e stellato fece nella volta, seduti sulle nubi in vari atteggiamenti dentro un cerchio variopinto, i quattro Evangelisti, circondati da Angeli che mandano raggi di luce. Le figure degli Evangelisti ci sembrano delle migliori eseguite da fra Filippo, tanto ci appariscono di tipi piacenti, ed hanno movimenti belli e naturali, facili ed eleganti i panneggiamenti, mentre non sono privi di buona espressione.[1]

Queste figure richiamano alla nostra mente gli Evangelisti del Beato Angelico, e ci sembra quasi che essi segnino il termine di passaggio fra quelli dell' Angelico e gli altri più tardi dipinti dal Ghirlandaio in Firenze nella volta del coro di Santa Maria Novella; e per certe cagioni ci ricordano, benchè eseguiti con arte diversa,

[1] L'Evangelista San Marco, rappresentato di profilo, siede sulle nubi, tenendo un ginocchio piegato sul quale appoggia una mano, mentre sul- l'altro ha un libro ed è in atto di meditare. Come sempre nelle figure di fra Filippo, anche in questa la fronte è alquanto grande e sporgente. Da un lato, innanzi all' Evangelista, trovasi il leone che lo simboleggia. Anche l' Evangelista Matteo è seduto sulle nubi, ed ha l'aspetto d' una figura inspirata, e veramente nel movimento suo non manca d'eleganza: ha belli e piacenti i lineamenti del viso incorniciato dalla folta capigliatura che pende fluente e ricciuta sulle spalle. Tiene un rotolo in mano, e volge il capo alla sua sinistra guardando in alto. Da questo lato gli sta innanzi il suo simbolo rappresentato da un Angelo librato in aria ad ali distese. Non manca certo d' ispirazione. La pittura ha in qualche parte sofferto e specialmente la figura dell' Angelo.

L' Evangelista San Giovanni è rappresentato seduto in atto di tener fermo ed aperto sul ginocchio, con la sinistra il libro nel quale legge, mentre nell' altra mano stringe la penna. Superiormente vedesi l' aquila che negli artigli stringe un cartellino. Il fondo azzurro fu in alcune parti, per l' umidità ed il tempo, ridotto biancastro nella tinta.

San Luca, egualmente seduto di fronte, sulle nubi, posa la mano destra sul libro che ha aperto sulle ginocchia, mentre in atto di pensare tiene il mento nell' altra mano, posando il braccio col gomito sopra un ginocchio. Anche questo, come il primo degli Evangelisti, ha sembianze giovanili e piacenti, e alla sinistra gli sta il suo simbolo, un bue. Manca nella veste il colore azzurro, ed è in parte rinnovato l' azzurro del fondo, come sono state ripassate in parte da nuovo colore le figure degli Angeli rappresentati in giro. Nel centro della volta vedesi il mistico Agnello.

quelli del Signorelli che vedonsi nella volta della sagrestia detta della Cura nel Santuario di Loreto. In quest' affresco fra Filippo usò molto dell'oro negli accessori, cercando così, oltre la vaghezza del colorito, di rendere più attraente la pittura: espediente da cui rifuggì sempre l' anima ingenua e pura dell' Angelico.

Con molta parsimonia fece uso dell' oro anche il Ghirlandaio nelle grandiose e severe opere con le quali preluse alla monumentale arte di Michelangelo.

Quantunque i dipinti della volta, come gli altri delle pareti, mostrino qua e là d' avere patito danno, tuttavia da quel che rimane si può ancora riconoscere come quelli dovessero essere la parte meglio d' ogni altra eseguita e con maggiore impegno; e perchè erano i primi del suo lavoro, e perchè forse egli non era ancora distratto dai suoi amori, o meglio dai disturbi che vi tennero dietro, i quali furono cagione che più tardi trascurasse di soverchio l' obbligo suo e gli impegni assunti.

Pitture delle pareti.

Parrebbe dai caratteri della pittura che le prime storie rappresentate fossero quelle eseguite sulla parete di destra, cioè le storie della vita di San Giovanni. Nella grande lunetta è figurata dentro un edifizio classico la nascita del Precursore. Divisa in due parti, vedesi nella prima Santa Elisabetta seduta sul letto col gomito destro appoggiato al guanciale, mentre l' altra mano posa sulle ginocchia. Essa è intenta a guardare innanzi a sè la donna che, ritta in piedi, porge il bambino alla nutrice veduta di profilo e seduta sul pavimento con le braccia distese in atto di riceverlo per immergerlo nell' acqua, che trovasi in un grande bacino collocato presso di lei. Una terza donna, piuttosto attempata e vestita di larghi panni, col capo coperto da un drappo, sta dietro alla nutrice con un ginocchio a terra;

Il giovane San Giovanni Battista.

e dal moto delle braccia protese sembra in atto di spingerla leggermente innanzi perchè riceva il bambino. Nella camera vicina vedesi Zaccaria seduto in atto di scrivere sopra una pergamena distesa sul suo ginocchio il nome del figliuolo, che la nutrice, seduta sul pavimento, gli mostra. Al fianco di Zaccaria vedesi una donna attempata ravvolta in un largo manto giallo-aranciato che tutta la ricopre, e col capo coperto da un panno bianco. Ritta in piedi, alcun poco inclinata verso Zaccaria, sta in atto di raccogliere con la sinistra sul seno le larghe pieghe del manto e di tenere nella destra un calamajo. È una figura grandiosa, così per forme come per movimento, e di aspetto severo. Si direbbe quasi che in questa più ancora che nell'altra figura spinta innanzi dalla nutrice, abbia voluto il pittore dar prova della sua forza artistica, preconizzando quasi, insieme col Donatello, i tipi delle future Sibille di Michelangelo. Anche nell'architettura e nella prospettiva si vede in questo dipinto il progresso fatto da fra Filippo, così da farci ricordare il fondo dipinto nel tondo ricordato della galleria Pitti.

Nello scompartimento inferiore è rappresentato il Precursore giovanetto quando lascia i suoi genitori. Il giovane Santo è dipinto nel mezzo in atto riverente ed a mani giunte presso la madre;[1] la quale, mentre s'incurva alquanto su lui ed affettuosamente l'abbraccia, volge lo sguardo innanzi a sè. Dall'altro lato, col mento coperto da folta barba, sta Zaccaria alquanto chino della persona: tiene una mano e una spalla appoggiata a un lungo bastone che tocca la terra, l'altra in atto di benedire il figlio che mestamente riguarda. Dietro a Santa Elisabetta avvi una figura

[1] È in parte coperto da una corta veste di pelle di color giallo cinta ai fianchi.

d'uomo senza barba, e con lunghi capelli fluenti di sotto un alto berretto sulle spalle. Questa figura alquanto piegata, con la destra sollevata e la sinistra al petto, sta con espressione piena di mestizia a guardare il Santo che si congeda dai suoi genitori.[1] È questo uno dei più bei gruppi dipinti da fra Filippo Lippi.

La composizione è chiara e grandiosa, ed i particolari per nobiltà di linee e di forme non potrebbero essere più ben concepiti. Qui si scorge evidentemente come il pittore si sia ispirato nell'arte scultoria, quale si era già sviluppata in Firenze collo studio delle cose classiche. Così in seguito riscontreremo la stessa tendenza nelle opere di fra Bartolommeo e del Sanzio fino al punto più culminante, poi nelle pitture di Michelangelo. La scena ha luogo sopra un terreno roccioso, in prossimità della casa paterna. Alquanto più lungi da questo gruppo, a sinistra di chi guarda, vedesi di nuovo San Giovannino[2] in ginocchio a mani giunte e con la testa e lo sguardo rivolti al cielo, in atto di pregare, presso un torrente attraversato da un ponte. Il rimanente del fondo è tutto occupato da montagne scoscese e deserte, che staccano sull'azzurro del cielo. Questa parte del dipinto è separata dall'altra per mezzo del torrente, che dal fondo scorre fino sul davanti, dove il pittore dipinse un albero con pochi rami fioriti. Oltre il torrente, più in su, vedesi mezzo nascosto dai massi delle montagne il Santo, già fatto uomo, che benedice colla destra. Da questo lato, sul davanti e nel mezzo, è rappresentato di nuovo il Precursore sopra un masso in atto di predicare, stringendo nella sinistra l'asta della croce. Alcune figure

[1] È coperta da un largo manto di color giallo-arancione, che dalla spalla destra cade dietro la schiena, e si ripiega sul davanti coprendo metà della figura.

[2] È vestito di corta tunica stretta a mezzo il corpo.

sedute ed altre in piedi stanno ad ascoltarlo. Una fra esse si distingue dalle altre, ed è quella dipinta a destra presso un macigno su cui poggia la mano sinistra e il gomito dell' altro braccio, portando la mano al mento coperto da folta e ricciuta barba che si confonde coi lunghi, folti e ricciuti capelli. Fissa acutamente il Santo intenta ad ascoltarlo.

La composizione bene disposta ed ordinata rappresenta un insieme piacevole. Anche il colore luminoso nelle carni, vigoroso e vivace di tono nelle vesti, dimostra una tecnica esecuzione molto diligente. Il disegno è netto e preciso, il panneggiare largo e spazioso, i tipi vari e propri, le forme delle figure nobili e belle. Il fondo è, come al solito, di colorito piuttosto chiaro con i soliti monti e scogli non molto accurati nei particolari; onde si vede che fra Filippo continuò la maniera stessa adoperata dai pittori che lo precedettero, e specialmente dall' Angelico. Ma egli cercò di dare ai suoi fondi un colorito chiaro e di tinta giallognola, atto a far meglio spiccare le figure.

Il Vasari ebbe a dire che il Transito di San Girolamo era una pittura « condotta dalla delicatissima mano di fra Filippo » e l'affermazione sua può anche ripetersi a riguardo di questi affreschi.

Come già si osservò parlando della pittura della volta, la ricchezza negli abiti, nelle orlature, nelle frangie e nelle aureole è accresciuta da pagliuzze d'oro. L'uso poi dell'oro è anche più largo nello scompartimento inferiore, nel quale è figurato il « Banchetto d'Erode » in una sala ricca e sontuosa di stile classico, con pavimento marmoreo a colori.

Da un lato, a destra di chi guarda, è collocata sul davanti e quasi di scorcio una tavola, a capo della quale e di prospetto è seduto Erode, mentre Erodiade sta alla

sinistra di lui, ma da un lato della tavola. Inginocchiata davanti ad essi è Salome in atto di presentare alla madre il vassoio sul quale vedesi la testa recisa del Precursore, mentre Erodiade accenna colla destra Erode alla figlia. Costui tenendo le braccia sollevate a mezzo, le mani chiuse con le dita incrociate, volge altrove con espressione di dolore la testa.

Dalla parte di Erodiade e sul davanti del quadro stanno da un lato, ritte in piedi e come sgomente, due giovani donne, che si stringono l'una all'altra alla vista del capo reciso.[1]

In queste figure, e più specialmente nei lineamenti delle due giovani, si riscontra qualcosa di voluttuoso che traspira dalle labbra tumide, dalla bocca semichiusa, dall'occhio vivo, molto aperto ed animato e dalle larghe narici.

Questa parte è la più geniale e migliore del dipinto, anche per lo sfarzo delle vesti indossate dalle figure, l'elegante acconciatura delle teste e la disposizione stessa dei capelli, quale vedevasi nelle sculture fiorentine del tempo, forma non isdegnata neppure da Michelangelo nei primi suoi anni, come è dimostrato segnatamente da alcuni disegni rimasti di busti di donna. Nelle altre figure, eccezion fatta per Erodiade, predominano i soliti tipi e caratteri delle opere di fra Filippo: teste larghe e depresse, con naso grosso ed aperto, con occhi tondi e piccoli, collo sottile e mento schiacciato. Anche le estremità, sebbene accennino ad un miglioramento da quelle disegnate nelle opere antecedenti, hanno forma povera e scadente.

[1] Anche Masolino da Panicale nello stesso soggetto dipinto a Castiglione d'Olona, collocò presso Erodiade due giovani donne che s'arretrano spaventate al vedere la testa recisa del Battista. Qui invece si corrono incontro quasi per stringersi insieme.

Dall' altro lato vedesi la figlia di Erodiade in atto di danzare, rivolta ad Erode ed alla madre, con movimento poco felice, e così le proporzioni della sua figura non sono belle. [1]

Da questa stessa parte, sul davanti, quasi a riscontro di Erode ed Erodiade seduti, si presenta un uomo di forma quasi colossale, riccamente vestito e con un alto berretto in capo. Tiene la mano destra al fianco, e coll'altra abbassata regge l'asta della lancia posata sul pavimento e appoggiata alla spalla. Dietro di lui vedesi Salome, col vassoio nelle mani, aspettare dal carnefice dipinto nell'angolo della vicina parete, la testa del Precursore. [2]

Nel mezzo della sala, e alquanto discosta dalla tavola avvi, in linea parallela a chi guarda, una seconda tavola, attorno alla quale in vari atteggiamenti sono seduti parecchi commensali, mentre stanno in piedi altre figure che si mostrano sorprese alla vista del capo reciso del Santo portato da Salome.

[1] Il pittore non si giovò per questa seconda figura di Salome dello stesso modello adoperato per quella che presenta il capo reciso del Precursore, e sembra al Baldanzi che il pittore abbia voluto ritrarre in quella che danza la figura della Lucrezia Buti. Noi osserveremo solamente che le sembianze di questa figura non corrispondono a quelle della Madonna rappresentata nel quadro del Louvre, colla Nascita del Salvatore, ma hanno piuttosto una certa rassomiglianza colla testa della Madonna nel tondo ora ai Pitti, ove si vuole riconoscere il ritratto della Buti.

Sono quelle forme di donne, come già si disse, che più o meno vediamo sempre adottate da fra Filippo; per cui potrebbe anco esservi un fondamento di vero nella congettura espressa nel catalogo del quadro ai Pitti e nell'opera del Baldanzi ove questi discorre dell' affresco di Prato. Comunque sia però, a noi non sembra che corrisponda quella figura alla bellezza che, a quanto sembra, dovrebbe aver avuto la Lucrezia Buti per accendere il Frate di una passione da esser quasi al punto di impazzirne. Ma è vero altresì che non sempre le più belle donne sono quelle che infiammano gli uomini d' amore.

[2] La pittura da questo lato, e specialmente la colossale figura già accennata, ha molto sofferto e pei danni derivati dall' umidità e per le alterazioni del ridipinto.

Una terza tavola vedesi con altri commensali di contro a quella in cui siede Erode a banchetto. Dietro i convitati stanno tre figure in piedi intente a dar fiato alle trombe ed ai flauti. La parete della sala di fronte presenta un' architettura di stile classico con due archi impostati su d' un pilastro mediano, da cui sporge una colonna con capitello, sul quale vedesi uno stemma gentilizio, circondato da rami d' albero fiorito. Nella parete a destra è dipinta una grande credenza contenente vasi di forma classica, rifatti a nuovo dal restauro, come sono quasi interamente nuove od oscurate dai ritocchi le figure che da questo lato s' appressano per osservare.

Anche l'altra parte della parete dietro Erodiade, formata a finti riquadri e colonnette che sostengono la cornice cui sono appesi festoni di fiori e di frutta, e finalmente degli alberi che insieme coll' azzurro del cielo si vedono al di fuori; è stata manomessa e mal ridotta è pure tutta la pittura del fondo dalla parte ove stanno i suonatori. [1]

In questo dipinto del « Ballo di Erodiade, » danneggiato in più maniere e però spoglio in gran parte del suo carattere originale, vi si conosce movimento e vita;

[1] A causa dei ritocchi non si conosce di quale specie d' albero siano i rami frondosi dipinti nella parete di mezzo. Lo stemma ricordato è rappresentato da una targa con sei bande bianche e rosse, oblique da sinistra a destra, aventi nel campo il giglio d' oro, che Francesco di Marco Datini ebbe da Carlo D'Anjou quando fu ospite nella sua casa di Prato. E ci disse il can. Nesti che questo stemma è introdotto nel dipinto dal Lippi per la ragione indicata dal Baldanzi nella sua *Cattedrale illustrata*, a pag. 33; cioè, perchè come già si notò, « contribuì alla spesa di questo lavoro, insieme coll' Opera del sacro Cingolo, la Casa pia fondata da Francesco Datini, di cui si vede lo stemma nella parte a sinistra dell' osservatore rivolto al fondo della chiesa. » E soggiunse il can. Nesti, che questo stemma era pur quello che apparteneva al quartiere Datini entro il quale si comprendeva la Cattedrale.

vi sono figure ed episodi pieni d'interesse, sebbene non offra un giusto accordo dei particolari col tutto.

In questo affresco specialmente si possono riconoscere segni precursori della maniera del Botticelli e di Filippino Lippi, il quale spesso nei lavori suoi mostra di seguire le orme del padre suo.

Pittura nella grande lunetta.

Nella grande lunetta della parete di contro è rappresentata in un interno di stile del Rinascimento, la « Nascita di Santo Stefano. » Dalle tende aperte, vedesi giacere seduta sul letto la madre con la testa appoggiata alla mano destra, mentre l'altra tiene distesa sulle coltri. È rivolta a una donna vista di schiena, vestita d'un ampio mantello e col capo coperto, la quale nell'avvicinarsi al letto volge lo sguardo verso il bambino che trovasi nella culla. Dietro ad essa sta di profilo, in atto di muoversi, una fantesca colla cesta dei doni che porta sul suo capo con la mano sinistra. Nel mezzo, è presso il letto, è collocata la culla, a guardia della quale sta seduta in terra una donna presa dal sonno così da non accorgersi dello scambio che sta facendo il demonio del bambino in culla con un altro. [1] Seduto presso la donna che sta guardando la culla, è un fanciullo spaurito alla vista del demonio. L'edifizio è circondato a destra da una bassa cinta di mura merlate, e fuori nella campagna sembra di scorgere lo spettro del demonio che portò via il bambino, e più a destra una cerva giacente che vuolsi sia quella che salvò il bambino rubato. Più da lungi vedesi una giovane che presenta il bambino ad una figura, la quale nel vederlo si mostra meravi-

[1] È fra i dipinti di questa parete quello che ha maggiormente sofferto, ed è però difficile, in questa parte dell'affresco, distinguere bene quale sia il significato delle figure senza la scorta della descrizione che ne dà il Baldanzi nella sua opera *Pitture di fra Filippo nel coro della Cattedrale di Prato*, Prato, 1835, a pag. 31.

gliata. [1] Più lungi, una chiesa con torre, spicca tra le montagne. [2]

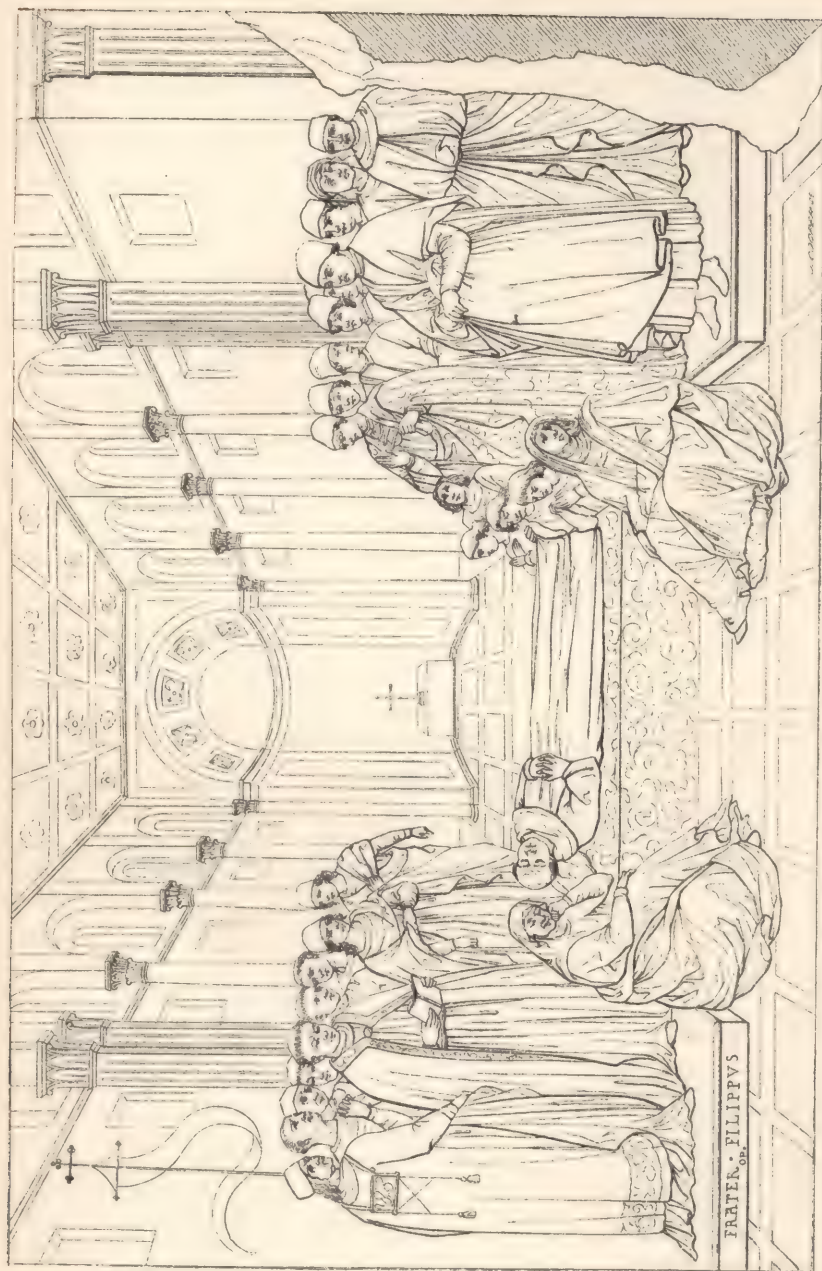
Per quanto questo affresco abbia patiti danni di più maniere, tuttavia, e massime dalla lunetta di contro, si può vedere ancora il fare largo e grandioso con cui fu condotta. Se non che superiore a tutte le altre è l'ultima storia dipinta nella parete di faccia rappresentante « I funerali di Santo Stefano. » La quale ci fa ricordare quanto di fra Filippo lasciò scritto il Vasari: « che ne' tempi suoi niuno lo trapassò, e ne' nostri (cioè al tempo del Vasari) pochi: e Michelangelo l'ha non pur celebrato sempre, ma imitato in molte cose. » [3] Ed infatti noi abbiamo ricordate alcune figure delle lunette, che per la loro grandiosità abbiam detto che preconizzavano quelle delle Sibille e dei Profeti nella Sistina.

Nella pittura sottostante è dipinto da un lato, presso una chiesa, un vescovo vestito pontificalmente, il quale porge la mano a Santo Stefano, che gli sta dinanzi in ginocchio in atto di baciarla, mentre il vescovo coll'altra lo benedice.

Dietro al vescovo sono più sacerdoti, uno dei quali porta la croce. Sul davanti, da un lato, e veduto quasi di schiena, sta colui che tiene il pastorale, ed è una delle più belle figure del dipinto, con forme snelle ed eleganti. Vuolsi rappresentata qui l'ordinazione a diacono di Santo Stefano: più lontano, nella campagna,

[1] Il Baldanzi, *op. cit.*, a pag. 32-33, dice che la giovane donna inoltrandosi nella campagna sostiene sulle braccia il pargoletto nel momento di presentarlo a un venerando sacerdote, che le era venuto incontro dal vicino tempio e cortesemente l'accoglie, imponendo su lui ambe le palme e accarezzandolo.

[2] Questa pittura ha molto sofferto, specialmente nel mezzo della prima parte ove, come si notò, avviene per opera dello spirito maligno lo scambio del fanciullo. Così pure sul davanti dell'altra parte è tutta, più o meno, alterata la pittura.

[3] Vedi Vasari, vol. VI, pag. 126.

I funerali di Santo Stefano.

vedesi questo stesso Santo in atto di abbracciare un signore, che credesi essere quello che l'invitò in casa sua perchè gli liberasse dal diavolo l'ossesso figliuolo. Nell'altra metà del dipinto si presenta infatti il Santo sulla soglia di una porta a capo d'una scala, in compagnia del padrone di casa. E innanzi ad essi giace disteso a traverso e coi polsi incatenati il giovine indemoniato dal quale è uscito per ordine del Santo lo spirito maligno, che vedesi volare per l'aria, mentre il padre dell'ossesso con espressione di meraviglia e con le mani sollevate, si rivolge al Santo diacono autore di tanto prodigio.

Dall'altro lato vedesi una donna, ed è forse la madre del giovine ossesso. Più in basso sta a destra il Santo ritto in piedi e voltato di schiena, che disputa in un cortile presso la casa con gli ebrei.

Parlando il Vasari di questo dipinto, dice che in esso fra Filippo « dimostrò tanto zelo e tanto fervore, che egli è cosa difficile ad immaginarlo, non che ad esprimerlo; e nei volti e nelle varie attitudini di essi Giudei l'odio, lo sdegno e la collera del vedersi vinti da lui. »[1] Oggi però di tutte queste bellezze ben poco rimane, tanto è alterata e guasta la pittura, nonostante che si possa ancora riconoscere quanto la scena doveva essere piena di vita e di movimento. Anche il paese conserva le consuete linee semplici degli altri, e rappresenta al solito delle montagne.

Nella parte architettonica invece si riscontra uno studio dello stile classico, sebbene non sia, neppure per la prospettiva, la parte migliore del quadro.

L'affresco ultimo e sottostante è il più importante. Rappresenta nell'interno d'una chiesa i funerali fatti al Santo.[2]

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 124.

[2] La Chiesa è a tre navate, con lunga fuga di colonne e pilastri, col solfitto a lacunari ornati di rosoni. Nel fondo vedesi l'abside

Nel mezzo, sul davanti e sopra il cataletto coperto da ricco drappo ricamato, vedesi stesa supina la salma del Santo vestita di rosso, col capo posato sopra un bianco guanciale, le braccia ripiegate e le mani l'una sull'altra. Da un lato, sempre sul davanti e presso il Santo, vedesi una donna attempata che sta piangendo seduta sul pavimento. [1] Il movimento è naturale ed il dolore che mostra è reso con molta evidente realtà da richiamare alla memoria quel realismo che vediamo nelle figure del Mantegna e di Andrea del Castagno. Da questo lato stesso è schierato il clero, chiamato a compiere il pietoso ufficio. Nel mezzo sta il sacerdote intento alla cerimonia vestito pontificalmente, con un libro aperto fra le mani. Alla sua destra un altro sacerdote veduto quasi di schiena, mentre volge il capo e lo sguardo alla sua destra, tiene in mano l'asta della croce. È questa una delle più belle figure dell'affresco, come è pur bella quella dell'altro sacerdote che a mani giunte e con espressione di dolore gli sta vicino cogli occhi rivolti al cielo. Molto variate sono le azioni delle altre figure, le quali hanno tutte forme e tipi assai diversi. Alla sinistra del sacerdote che recita le esequie vedonsi altre persone laiche, signoril-

coll'altare, sul quale è la croce. Il pavimento è a finti marmi colorati. Se noi dovessimo indicare qualche altra pittura che ricordi questo stile e forma architettonica di fra Filippo, sarebbe quella dipinta dal Buonfigli in uno degli affreschi nella sala del Palazzo Comunale di Perugia, i quali come si è veduto, furono stimati da fra Filippo nel 1461. Delle pitture del Bonfigli avremo da parlare a suo luogo; frattanto vedasi che cosa si disse di questo pittore umbro nella nostra *History of painting in Italy*, vol. III, capit. VI, pag. 139 e segg.

[1] È vestita d'un abito azzurro scuro, ed in parte coperta da un mantello giallo arancio: attorno ai capelli ed i lati del viso le gira un drappo che scendendo le copre anche il collo. Il capo è pure in parte coperto da un drappo che le pende sulle spalle. Tiene la mano destra distesa sopra uno dei suoi ginocchi, mentre appoggia il gomito dell'altro braccio sul feretro, sostenendo colla mano piegata la testa.

mente vestite alla foggia del tempo, le quali con aria grave, mesta e dignitosa assistono alla pietosa cerimonia. Evidentemente sono persone ritratte dal vero, e forse rappresentano i magistrati del Comune, dei quali però non ci venne conservato il nome. Sul davanti, quasi a far riscontro all'altra donna già descritta, vedesi seduta essa pure sul pavimento, presso ai piedi del Santo, un'altra figura femminile che indossa come la prima la stessa foggia di vesti, a colori diversi però, ed è in differente atteggiamento.[1] Più indietro, presso ai piedi del Santo, sono dipinti in variati e bei movimenti, quattro giovani chierici. I due primi sono in atto di baciare i piedi del Santo, un terzo ha le braccia conserte al seno in attitudine di preghiera, ed il quarto volge lo sguardo, come la donna ultimamente descritta, a messer Carlo dei Medici. Il Medici, a capo del gruppo di persone che sta alla destra di chi guarda, è vestito dell'abito della sua dignità di proposto della chiesa. Ritto in piedi ha aria grave e maestosa: i suoi lineamenti sono grandiosi e le forme alquanto pingui. Le sue forme richiamano alla memoria quelle di Leon X, quale fu dipinto da Raffaello nel quadro esistente nella Galleria Pitti, ov'è ritratto tra due cardinali. Porta un berretto rosso molto aderente al capo, e la persona è quasi tutta coperta da un ampio mantello che tiene alquanto alzato, con le mani appoggiate al ventre. Le carni modellate a piani spaziosi sono ricche di colore, che è

[1] Siede sul pavimento colla gamba destra alquanto allungata e l'altra piegata. Sulla prima appoggia una mano, mentre tiene piegato sull'altra gamba il braccio sinistro. Volge alquanto la testa alla sua sinistra e lo sguardo al gruppo di persone che le sta di dietro, a capo delle quali trovasi messer Carlo de'Medici, allora proposto della Chiesa. Ella veste un abito scuro ed è in gran parte coperta da un mantello di colore rossiccio chiaro. Ha il capo coperto da un panno che scende ai lati e le gira attorno al collo.

chiaro però e luminoso con impasto di tinte fuse delicatamente, e vigoroso ne è il tono della rossa veste. Questa figura pel modo con cui è dipinta e per la trasparenza delle tinte, rammenta la maniera di Masaccio, dalle opere del quale fra Filippo sembra pure essersi ispirato nell' eseguire il panneggiamento a larghe e spaziose masse.

Ma per essersi pulita all' intorno la pittura e messo alquanto allo scoperto il colore delle carni del viso, se ne alterò in parte il bello effetto che prima poteva produrre questa figura. Aggiungasi inoltre che le parti esposte alla luce sono state ripassate con colore. Come già si disse, non solo il Medici, ma anche le altre undici figure che con quella del Medici formano il gruppo, furono ritratte dal vero.[1] Tanto queste quanto le figure dell'altra parte, sono alte di statura, di forme piuttosto apparenti, e con movimenti naturali. Poco discosto dal Medici, ed alla sua destra, è rappresentato un prelato, alto di statura, di forme asciutte, che solleva le braccia, e guarda con espressione di dolore il morto Santo. Ha il capo coperto da un alto berretto di color violaceo ed indossa una toga di seta di color scuro ricamata a fiori. Vuolsi che sia il ritratto di fra Filippo.

Ed a questa figura alludeva forse il Vasari quando disse che fra Filippo ritrasse sè stesso allo specchio,

[1] Il Baldanzi, *Delle Pitture di fra Filippo*, ec. op. cit., pag. 40, ci dice che le due figure dei canonici posti a fianco del Medici, come fossero « al suo seguito, forse uno di essi rappresenta il suo vicario messer Paolo della Torricella, l'altro messer Niccolao di Lapo Spighi. In quello fra i prostrati e piangenti intorno al Santo, colle mani incrociate sul petto, si riconosce, per costante tradizione, messer Giuliano Guizzelmi, giovane commendato a quei tempi per talento e dottrina, che occupò in seguito un posto distinto fra i giureconsulti toscani. »

vestito di nero in abito prelatizio, aggiungendo che ritrasse egualmente lo scolare suo fra Diamante.[1]

Noi però dubitiamo della cosa, non tanto pel posto che occuperebbe innanzi a tutti fra Filippo nel seguito del Medici e per l'abito che veste, ma più perchè a noi non sembra rassomigliare al ritratto che di fra Filippo abbiamo nel quadro dell'« Incoronazione della Vergine, » eseguito per commissione delle monache di Sant'Ambrogio in Firenze ed ora conservato in quella galleria di Belle Arti.[2] E neppure ci sembra che rassomigli al busto in marmo che vedesi nel monumento innalzatogli dopo la morte a Spoleto. Fra le figure dipinte nell'affresco a Prato, avvene invece un'altra di forme piuttosto piene, vestita di nero e con berretto in capo, che rassomiglia al busto ricordato.

Quanto al ritratto di frate Diamante, citato dal Vasari, noi non sapremmo davvero quale possa essere.[3]

I dipinti, dei quali abbiamo parlato, rivelano la natura esuberante dell'artista e l'indole sua appassionata, come ci sembra lo dimostrino la maniera di disegnare quasi sempre labbra grosse e tumide, sguardo animato e vivace e coll'occhio molto aperto, così da ricordare spesso il Masaccio ed il Donatello.

Inferiormente al dipinto, e sopra lo scalino, da un lato a destra, ove si trova il clero, l'autore scrisse il suo nome così: FRATER · FILIPPVS · OP.

[1] Il movimento che fa colla testa questa figura vestita da prelato, non è veramente quello di persona che si è potuto fare il ritratto allo specchio, per la semplice ragione che facendo tal movimento non avrebbe più potuto vedersi in esso.

[2] Vedi a pag. 155 di questo volume.

[3] Il Baldanzi, *op. cit.*, crede esser quello del quale non vedesi se non la testa che sta dietro alla figura prelatizia, indicata come il ritratto di fra Filippo.

In questo affresco, che ha sofferto meno degli altri, fra Filippo mostra un progresso nell'arte sua per uno stile più largo unito a tale freschezza e trasparenza di colorito, quali nessun altro pittore seppe raggiungere al tempo suo; e può considerarsi come il capolavoro del maestro.

Di questa parete vicina all'altra ove è il finestrone che illumina la cappella, rimane da ricordare la « Lapidazione di Santo Stefano, » che è un affresco in parte ridipinto e quasi del tutto ridotto in cattiva condizione. Santo Stefano è rappresentato nel momento in cui, colpito dalle pietre, vacilla e sta per cadere. Nell' alto, in mezzo ad una gloria e fra raggi di luce, vedesi Cristo che, preceduto da un Angelo con una corona fra le mani, si dirige verso il martire. Nella parete laterale alla grande finestra già ricordata, sotto finte nicchie è rappresentata da una parte la maestosa figura di San Giovanni Gualberto e dall' altra quella di Sant'Alberto.

Ma anche i vetri del finestrone sono colorati, e vedesi in alto in mezzo agli Angeli la Madonna che dà la cintola a San Tommaso, e più in basso scorgiamo i Santi Giovanni, Stefano, Lorenzo, Paolo, Pietro ed Andrea, dei quali sono in parte scolorite le teste. I caratteri di queste figure ci fanno supporre che fossero eseguite sopra cartoni di fra Filippo. [1]

È da credere che il Lippi, dopo la pittura della volta, abbia posto mano a quella delle lunette con le storie della « Nascita del Precursore » e di « Santo Stefano, » e successivamente a quelle della vita dei due Santi, facendo per ultima la pittura dei « Funerali di Santo Stefano. » E poichè nella « Danza di Sa-

[1] Questa finestra fu lavorata nel 1459 dal prete Lorenzo Pelago. Vedasi il Baldanzi *Le Pitture di fra Filippo*, op. cit., pag. 20.

lome » non si vede applicata in tutte le sue parti la stessa tecnica esecuzione, si potrebbe quasi credere che oltre a non mandare innanzi il lavoro per le cause accennate, lo trascurasse per l'abbandono della Buti, già ritornata nel monastero, e si servisse dell'opera de'suoi aiuti, a capo dei quali, in luogo del maestro, doveva trovarsi fra Diamante.[1]

Certo ci sembra che, sia per l'intromissione del Medici, sia pel ritorno a lui della Buti, riavesse fra Filippo la sua quiete e ripigliasse il lavoro per condurlo a compimento nel modo che abbiamo notato nell'ultima parte di questo vasto lavoro, cioè nei « Funerali di Santo Stefano » non che le figure dei Santi ai lati del finestrone, che sono i dipinti condotti in maniera più larga e grandiosa. Abbiamo già detto che non sappiamo quando quest'opera, che non era ancora finita nell'agosto dell'anno 1464, sia stata compiuta. Il Vasari non bene informato, la disse terminata nel 1463[2] e soggiunse come appena finita, fra Filippo eseguisse a tempera la pittura in tavola per la Chiesa di Santo Jacopo di Pistoia.

Crediamo che egli potrebbe averla fatta durante i lavori del Coro, o poco dopo, mentre si conosce che in Prato, nel 1465, ebbe dalla Lucrezia una figliuola, alla quale, come abbiamo detto, pose il nome di Alessandra, e che in Prato trovavasi nel 1467 e nel 1468,

[1] L'aiuto che può avergli dato fra Diamante in questo lavoro, deve essere stato sempre subordinato. Avrà per esempio lavorato coi disegni del maestro; avrà trasportato sulle pareti le composizioni; avrà dipinto le parti accessorie, e anche questo lavoro sarà stato diretto almeno, se non anco riveduto, dal maestro, in quanto che talune parti, se non raggiunsero l'eccellenza di quelle dipinte del tutto da fra Filippo, sono tali però da superare di molto quanto poteva fare da solo fra Diamante.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 125.

ne' quali anni ricevette due pagamenti per il quadro della Chiesa dello Spirito Santo.

Il Vasari ci racconta che dopo il lavoro della Cattedrale di Prato, fu richiesto, per mezzo di Cosimo dei Medici della protezione del quale godette sempre, dalla Comunità di Spoleto, perchè andasse a dipingere « la cappella nella chiesa principale della Nostra Donna; la quale, lavorando insieme con fra Diamante, condusse a bonissimo termine; ma, sopravvenuto dalla morte, non la potette finire. »[1] Nè ci fa meraviglia che non ostante la fama della sua vita mondana ed il sapere lui frate padre di due figliuoli ed alquanto negligente, non togliesse a quei di Spoleto la voglia di averlo, molto più essendo morto in quegli anni l'Angelico, e rimanendo perciò fra Filippo come il miglior pittore del suo tempo, e quegli che appunto per il rifiuto dell'Angelico, era stato scelto a dipingere a Prato.

Ed infatti, mentre gli altri pittori andavano occupandosi dei particolari della prospettiva, delle forme umane e di quelle degli animali, come del paesaggio, non che della tecnica del colorire, si mostravano però meno adatti per la pittura religiosa, la quale, dopo l'Angelico, non poteva essere meglio trattata che da fra Filippo, benchè di carattere e costumi tanto diversi da quelli di fra Giovanni.

Pitture nella Cattedrale di Spoleto.

Come dicemmo, il lavoro di Spoleto fu condotto da fra Filippo in compagnia di fra Diamante. Esso rappresenta, nel mezzo della parete del coro, stesa morta sul letto, la Madonna, i lineamenti della quale sembrano copiati dal vero. È vestita e, tranne il viso, ha il capo coperto da un drappo. Come il Santo Stefano raffigurato morto nell'affresco di Prato, ella tiene una mano sull'altra.

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 128.

Davanti vi sono egualmente due donne. Quella a sinistra veduta di tre quarti, con un ginocchio a terra, tiene le braccia, colle dita delle mani incrociate, appoggiate al ginocchio, e colla testa alquanto sollevata sta osservando dinanzi a sè; mentre l'altra a destra, veduta di fronte, e pur con un ginocchio a terra, colle braccia mezzo piegate e colle mani aperte, ha la testa e gli occhi rivolti al cielo. Ambedue hanno la testa coperta da un panno bianco che scende fino a metà delle spalle, e vestono di scuro. Presso il capo della Madonna stanno gli Apostoli in atto di compiere la pietosa cerimonia, ed a capo di essi San Pietro, pontificalmente vestito, col libro aperto in mano, canta le esequie. Gli altri a lui d'intorno sono dipinti in vari atteggiamenti e coi soliti caratteri delle figure di fra Filippo. Notevole fra gli altri è l'Apostolo Giovanni che, in sembiante addolorato, le braccia piegate e le dita delle mani incrociate, sta guardando la morta. Dall'altro lato, vicino ai piedi della Vergine, vi sono tre Angeli con ceri, e poco più indietro quattro figure assistono alla cerimonia. Fra queste, la prima ritratta di prospetto è in atto di osservare la defunta. Ha il capo coperto da una nera berretta: colla destra mano abbassata raccoglie attorno a sè il largo mantello, e coll'indice della sinistra, piegato il braccio, accenna da un lato verso la Madonna.

È questa la figura che più rassomiglia al ritratto da noi ricordato come quello di fra Filippo, avendo lineamenti e fattezze che rammentano il busto in marmo posto sopra la sua sepoltura nella stessa chiesa, ove s'ammirano le pitture di cui discorriamo.

Anche questa scena, come quasi sempre usava fra Filippo, è rappresentata fra un paese scosceso e pieno di roccie e di massi che si adergono a guisa di montagne: in distanza vedesi da un lato un sarcofago, e nel mezzo,

sopra uno scoglio, traccie della pittura d'una mandorla con entro parte della figura di nostro Signore, seduto sulle nubi, il quale manda raggi di luce attorno a sè, volto alquanto alla sua destra, colle braccia stese e le mani aperte verso una figura (questa pure in gran parte mancante del colore) veduta di profilo e a Gesù rivolta in atto reverente con le braccia protese. Sembra sia rappresentata in questa figura l'anima della Vergine, alla quale il Cristo è venuto incontro per condurla al cielo. Sopra al Salvatore vedesi un cerchio di luce raggiante all'intorno, ed in questo pare vedervi figurato lo Spirito Santo.[1]

Nella grande calotta a forno, è dipinta l'« Incoronazione della Vergine, » entro a cerchi variopinti e stellati, che sono ripieni di pagliuzze d'oro. Seduta in trono vedesi la colossale figura di Dio Padre che pone con la sinistra la corona sul capo alla Madonna inginocchiata a lui dinanzi, a mani giunte in atto di pregare, mentre colla destra sollevata la benedice. Ai lati e tutt'intorno sta sulle nubi una miriade d'Angeli, parte de' quali suonano con diversi istrumenti e parte, congiunte le mani, muovono alla danza in graziosi atteggiamenti. Altri invece hanno gigli nelle mani, e due stanno inginocchiati ai lati del trono.

All'estrema destra avvi un gruppo di tre Angeli di proporzioni maggiori degli altri che stanno cantando, ed uno di essi tiene un rotolo in mano. Nel lato opposto è notevole un altro grazioso gruppo di Angeli, di proporzioni pari a quelle dei precedenti; ed uno regge un vassoio con fiori, un altro gli si avvicina stendendo le

[1] Il dipinto, specialmente in questa ultima parte, ha sofferto, e vi manca, come già si notò, porzione del colore, in modo da lasciar vedere quello sottostante del paese dato per primo sull'intonaco. Dal che si conosce che questa parte della pittura è stata eseguita a secco sul colore a tempera del paese.

braccia per prenderne, mentre guarda la Vergine, ed il terzo si china anch'esso a raccogliere dei fiori. E fiori sono dipinti tutto intorno, dietro agli Angeli, essendo il Paradiso imaginato come un vago giardino, in cui crescono i boschetti di rose. Sulle spalliere del ricco trono sono pure due Angeli, di maggiori proporzioni degli altri, uno de' quali rivolto al Dio Padre che incorona la Madonna, agita con la destra il turibolo che tiene per le catenelle, mentre coll' altra mano raccoglie intorno a sè la veste. L'Angelo dalla parte opposta, guarda la Madonna e abbassa la destra quasi volesse cogliere dal boschetto una rosa, e tiene ancora l'altra mano stesa ed aperta, dopo d'avere, come sembra, gettati altri fiori.

Nel mezzo, sopra il gruppo principale, è collocato un globo dorato che spande raggi, [1] e sotto il trono avvi, a destra di chi guarda, il sole, e a sinistra la luna, che staccano sull'azzurro del cielo.

Ai lati e sulle nubi si delinea all' intorno una gloria di Santi e Sante, tutti in ginocchio, in vari e belli atteggiamenti.

Alla sinistra di chi osserva trovasi per primo Adamo, seguito da San Giovanni Battista e da sei Profeti. Dall'altro lato sta Eva, [2] pure rivolta colle mani sollevate alla Vergine: seguono le sei Sibille. [3] Più in basso vedonsi le

[1] La testa dell' Angelo che getta fiori è ridipinta insieme col collo, e danneggiato è pure il braccio colla mano. Il rimanente della pittura, tutto attorno dell' arco, compresi il globo e parte della figura dell' altro Angelo col turibolo, è pure rinnovato. Nè questi sono i soli mali, altri ne sarebbero da ricordare, tra cui quello del manto bianco della Vergine (invece che azzurro) con fiori dorati ed orlature e frangie, che deve essere un rifacimento posteriore, nel quale ne fu cambiata anche la tinta.

[2] Tanto Adamo come Eva sono vestiti.

[3] I nomi loro si possono leggere solo in parte sotto le figure scritti sulle nubi. Anco questa parte dell' affresco ha sofferto in modo che le ultime Sibille hanno qualche mancanza di colore, specialmente nelle teste e nei colli.

alte cime delle montagne, che formano parte della pittura ove è rappresentata « La morte della Madonna. »

Dopo il quadro dipinto da fra Filippo per le monache di Sant'Ambrogio in Firenze, è questa la composizione più ricca di figure, che noi conosciamo di lui, con questo soggetto.

Certo non abbiamo neppur qui quella quiete di paradiso, quel riposo e quei grandi pregi che incontriamo nella composizione, di identico soggetto, imaginata dall'Angelico, così pel quadro che trovasi nel Louvre come per quello che è nella Galleria degli Uffizi;[1] ma vi troviamo però una vivace, allegra e piacevole composizione che ci rivela come in essa si sieno ispirati tanto il Botticelli quanto Filippino Lippi, nel rappresentare le loro danze celesti.

Anche in questa composizione però, come spesso si trova in altre di fra Filippo, manca il giusto equilibrio delle parti, la giusta misura; se non che fra Filippo aveva da vincere le difficoltà del soverchio spazio e di adattare qui la composizione sopra una volta a forno, mentre d'altra parte non si può ora giudicare esattamente il dipinto, ridotto com'è in cattive condizioni per l'incuria, per l'umidità venuta fuori dal muro e pei restauri, onde ha perduto assai del suo originale carattere.

E però il Vasari che deve aver veduto il dipinto in ben diverse e migliori condizioni che non possiamo vederlo ora, scrivendo a Don Vincenzo Borghini da Roma il 14 aprile 1566, giudicava cosa molto bella la cappella di fra Filippo nel Duomo di Spoleto.[2]

[1] Vedasi il nostro vol. II, pag. 385 e seg., ed anche a pag. 390.

[2] Vedasi Gaye, *op. cit.*, vol. III, pag. 207: « et passai d'Ascesi, Fulignò, Spuleti, dove io rividi la cappella di fra Filippo nel Duomo, cosa molto bella! fu gran uomo! »

Comunque, a noi pare che con uno studio di comparazione si possa dire che tanto lo stile quanto il disegno, il modo di rendere le forme e la tecnica esecuzione sono in questo lavoro inferiori a quelli dei dipinti nel coro della Cattedrale di Prato, dove il maestro nella sua piena virilità potè lavorare con maggiore forza ed impegno, mentre a Spoleto ci sembra evidente che si giovasse assai degli aiuti, come è specialmente manifesto nei dipinti eseguiti sulle pareti laterali: in una delle quali è dipinta l'Annunziazione dell'Angelo a Maria Vergine, dove però dobbiamo notare che il carattere della fabbrica messa in prospettiva e quasi di scorcio, è di bello stile del Rinascimento con elegante ornamentazione. A destra di chi osserva, sotto una grande arcata e nell'interno d'una stanza, vedesi la Vergine seduta a un banco, la quale si gira alquanto verso l'Angelo che le sta dinanzi inginocchiato presso alla porta aperta. Essa a tal vista abbassa modestamente gli occhi; le dita della mano sinistra posa al seno, e tiene l'altro braccio piegato colla mano aperta e sollevata, in atto di meraviglia. L'Angelo con la mano destra al petto tiene nell'altra un giglio: è vestito della tunica in parte coperta dal manto. Dietro a lui avvi un basso parapetto che a guisa di sedile si unisce a quello che gira attorno alla fabbrica ed all'orto. Nel fondo vedesi la cinta delle mura merlate, e attraverso la porta una strada che mena ad un paese montuoso e coperto d'alberi.

Nel cielo apparisce la mezza figura del Padre Eterno circondato da Angeli e chiuso entro un cerchio sostenuto dalle nubi, spandendo intorno raggi di luce. È rivolto alla Vergine nell'atto di benedirla colla mano destra sollevata, mandandole ad un tempo un fascio di raggi luminosi che arrivano a lei passando attraverso l'infer-

riata della finestra. Fra quei raggi vedesi lo Spirito Santo in forma di colomba. La composizione è graziosa, naturali sono i movimenti delle figure, piacenti dovevano essere le loro forme.[1]

Nell'affresco di contro è dipinta la « Nascita di Nostro Signore. » Il Bambino è posto a giacere sopra un panno, nel mezzo di un terreno arido e scosceso. Da un lato avvi la Vergine in ginocchio, a mani giunte, in atto di pregare; e dall'altro San Giuseppe con un ginocchio piegato a terra ed il lungo bastone che appoggiato alla spalla tocca il suolo. Dietro la Madonna vedesi ritto in piedi un giovane pastore in atto di guardare il Bambino, tenendo la mano sinistra al seno e l'altra rovesciata al fianco. Nell'alto, sulle nubi, scorgonsi tre Angeli inginocchiati a mani giunte che pregano. Il fondo è formato da una fabbrica in pietra assai diroccata. Da un lato a sinistra, s'affaccia alla muraglia, questa pure in parte diroccata, un giovane pastore a guardare. Più da lungi è una strada che serpeggia per il colle scosceso, i cui massi di pietra, sia da questo lato, sia dall'altro, sono coperti di tinta verde, come pure lo sono quelli nel fondo degli altri affreschi. Nel mezzo, sotto la capanna posta a ridosso della fabbrica, che è formata di paglia e sostenuta sul davanti da due tronchi d'albero, è posta la mangiatoia con di fronte il bue e l'asino veduti di scorcio: in vicinanza a San Giuseppe, sul terreno, son collocati il basto dell'asino ed un sacco. Dietro e da un lato, attraverso alla porta che s'apre nella muraglia, trovasi un pastore rivolto all'Angelo, il quale

[1] Questo affresco ha pure come gli altri sofferto: il colore ha perduto assai della sua vigoria; guasta in parte è la faccia dell' Angelo, nel quale anche le mani sono divenute oscure di tinta. Il colore azzurro del manto della Vergine manca, e solo se ne vede la preparazione col disegno delle pieghe, e qua e là qualche pezzetto di colore azzurro che a prima vista ha l' apparenza di macchia.

annunzia la nascita di Gesù. Anco questo affresco ha molto sofferto.[1] Secondo il solito questi dipinti con figure più grandi del naturale, sono racchiusi da finte cornici e da pilastri con ricca ornamentazione a fogliame, ed il tutto messo in prospettiva, di stile del Rinascimento.

Narra il Vasari essergli stato raccontato che fra Filippo morì di veleno per opera di alcuni parenti della donna amata da lui.[2] Se ciò dovesse riferirsi ai parenti della Buti, noi abbiamo veduto che nessun risentimento fu fatto da essi allora quando ella fuggì dal convento per andarsene a vivere col Frate; il quale d'altronde potè più tardi, per consentimento del Pontefice, tenerla come moglie legittima. Che se poi dovesse ciò riferirsi a parenti d'altra donna con la quale fra Filippo avesse amoreggiato a Spoleto, nessuna prova venne fino ad ora a confermarlo. Comunque sia, fra Filippo morì in Spoleto gli 8 di ottobre dell'anno 1469. Fra Diamante fu incaricato di condurre a termine il lavoro, ed anzi, racconta il Vasari, che nel 1470 ricevè dalla Comunità 300 ducati come rimanenza del prezzo convenuto; col qual denaro, comperati alcuni beni per sè, poca parte fece al fanciullo Filippino.[3]

1 La pittura è alterata qui pure nel colore a causa dell'umidità e dei ritocchi; l'azzurro del manto della Vergine come quello della tunica di San Giuseppe, sono in parte mancanti e la testa di quest' ultima figura è oscurata nelle tinte. Manca inoltre qualche pezzettino di colore. Nè soddisfa la carnagione della Vergine che forse ha subito alterazione per essere stata ripassata con colore. In miglior stato di conservazione si trovano le figure dei tre Angeli sulle nubi, i quali, fatta eccezione della veste verde del secondo, ove la parte in luce è ripassata con colore e così qua e là si scorge qualche ritocco, sono la parte meno offesa della pittura.

2 Vedi Vasari, vol. IV, pag. 128 e seguenti.

3 Vedi Vasari, vol. IV, pag. 129. Il Baldanzi, *op. cit.*, pag. 55, dice che fra Diamante « ritirò dalla Comunità di Spoleto duegento ducati, resto del prezzo convenuto; quindi si diresse a Firenze insieme col pupillo, a cui dicesi che egli facesse poca parte di quel denaro, e lo impiegasse piuttosto in acquistar beni per proprio conto. Ma per accusarlo

Se, come abbiamo detto, fra Filippo trovavasi a Prato nel 1467-68, essendo egli morto in Spoleto nell'ottobre 1469, non avrebbe potuto lavorare in quella cattedrale più che un anno circa, ammeno che non si voglia ammettere che, posto mano al lavoro, si fosse portato a Prato temporaneamente per qualche suo affare e riscuotesse dal Ceppo il suo avere per la tavola della chiesa dello Spirito Santo, oppure che, ricevuta la commissione dalla Comunità di Spoleto, e saputo quali soggetti doveva raffigurare, ed anco qual fosse la forma del coro ove dovevano essere eseguiti i dipinti, avesse preparato, stando a Prato, gli schizzi delle composizioni, e poi si fosse portato a Spoleto per dar principio al lavoro insieme a fra Diamante.

Certamente le composizioni debbono essere di fra Filippo, ma dobbiamo pur convenire che il disegno e la tecnica esecuzione dei dipinti non sono molto felici; laonde si può credere che aggravato dall'età e forse non troppo in buona salute, egli facesse poco più che dirigere il lavoro. Colpito poi dalla morte, fu il suo scolare ed amico fra Diamante, che, prendendo il posto di fra Filippo, assistito forse da altri, condusse a termine l'opera. Per cui, se così stessero le cose, fra Diamante avrebbe avuto una parte molto maggiore di quanto si pensava dapprima.

Il Vasari racconta ancora che lasciò per testamento il fanciullo suo, di dieci anni, sotto il governo di fra Diamante, col quale tornò a Firenze. [1] È dunque evidente,

o d'ingratitudine o di frode, converrebbe conoscere quanta parte egli avesse avuta nel lavoro, durante la vita di fra Filippo, e quali convenzioni fossero state stipulate fra loro. È certo, che egli diè l'ultima mano all'opera e che non mancò all'ufficio affidatogli di provvedere alla migliore educazione dell'orfano Filippino. » Noi, per nostro conto, pensiamo che fra Diamante deve aver lavorato molto a Spoleto anche mentre fra Filippo era in vita, così giudicando dai caratteri delle pitture.

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 129.

da quanto dice il Vasari, che oltre fra Diamante, anco il fanciullo Filippino trovavasi a Spoleto. Siccome sappiamo che la Buti andò ad abitare con fra Filippo nel 1456 e che, nell'anno seguente, cioè nel 1457, nacque Filippino, questi alla morte del padre doveva avere 12 anni; ad ogni modo anche a questa età, conforme all'educazione artistica di quei tempi, Filippino avrebbe dovuto trovarsi già iniziato dal padre all'arte sua.

Racconta pure il Vasari che, morto fra Filippo, « Lorenzo de' Medici, fatto ambasciatore de' Fiorentini, fece la via di Spoleti per chiedere a quella comunità il corpo di fra Filippo, per metterlo in Santa Maria del Fiore in Fiorenza: ma gli fu risposto da loro, che essi avevano carestia d'ornamento, e massimamente d'uomini eccellenti; perchè, per onorarsi, gliel domandarono in grazia; aggiungendo che avendo in Fiorenza infiniti uomini famosi e quasi di superchio, ch' e' volesse fare senza questo: e così non l'ebbe altrimenti. Ben è vero che, deliberatosi poi di onorarlo in quel miglior modo che e' poteva, mandò Filippino, suo figliuolo, a Roma al cardinale di Napoli per fargli una cappella. Il quale passando da Spoleti, per commissione di Lorenzo fece fargli una sepoltura di marmo sotto l'organo e sopra la sagrestia; dove spese cento ducati d'oro, i quali pagò Nofri Tornaboni, maestro del banco de' Medici; e da messer Agnolo Poliziano gli fece fare il presente epigramma, intagliato in detta sepoltura di lettere antiche:

Conditus hic ego sum picturae fama Philippus,
Nulli ignota meae est gratia mira manus.
Artifices potui digitis animare colores,
Sperataque animos fallere voce diu.

Ipsa meis stupuit natura expressa figuris,
Meque suis fassa est artibus esse parem.
Marmoreo tumulo Medices Laurentius hic me
Condidit, ante humili pulvere tectus eram.[1] »

Questa iscrizione vedesi ancora sulla tomba con sopra il busto in alto rilievo di fra Filippo.

La casa che fra Filippo comperò in Prato ai 4 di maggio 1455 dagli operai del Sacro Cingolo e che era presso la Gorellina, sarebbe stata quella ove si crede che nascesse Filippino. Questa casa fu incorporata in un fabbricato al principio della nuova via Magnolfi, aperta per decreto pubblico nel 1865, e vi fu posta questa iscrizione:

FILIPPO LIPPI
COMPRÒ E ABITÒ QUESTA CASA
QUANDO COLORIVA GLI STUPENDI AFFRESCHI DEL DUOMO
E QUI NACQUE NEL MCCCCLIX FILIPPINO
PRECURSORE DI RAFFAELLO

IL COMUNE
PONEVA NELL' OTTOBRE DEL MDCCCLXIX[2]

L' affresco della « Incoronazione della Vergine » di fra Filippo a Spoleto, è una composizione che ha servito di modello allo Spagna per lo stesso soggetto da esso dipinto nell'abside della chiesa di Sant' Jacopo a poche miglia da Spoleto, e da lui di nuovo ripetuto in compagnia del pittore Vincenzo da San Gemignano, nella chiesa di Santa Maria ad Arone, nelle montagne Spoletine.[3] Nessun seguace però della maniera di fra Filippo abbiamo incontrato nelle pitture eseguite sia in Spoleto, sia nelle

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 129-30.
[2] Vedi G. Guasti, *op. cit.*, pag. 48.
[3] Vedi la nostra *History of painting in Italy*, vol III, pag. 321-22-33.

vicinanze, escluso un assai mediocre pittore di nome Bernardino Campigli di Spoleto, del quale a suo tempo terremo parola.[1]

Se non a Spoleto, fra Filippo esercitò, come si ebbe occasione di notare, influenza dell'arte sua sul Bonfigli, che fu uno dei migliori pittori della Scuola Umbra.[2]

Tavola rappresentante "l'Annunziazione" in San Lorenzo a Firenze.

Dobbiamo ricordare altri dipinti di fra Filippo. Fra essi per prima la bella tavola esistente in San Lorenzo a Firenze nella cappella degli Operai, rappresentante « l'Annunziazione. » Questo lavoro è uno dei migliori di fra Filippo, ma essendo stato restaurato, ha perduto assai, specialmente nel colorito, della sua bellezza primitiva. Nella predella sono dipinte tre storie.

Nell'interno d'una loggia con due arcate sul davanti sostenute da elegante colonnina, è dipinta alla destra la Vergine in piedi che sta leggendo in un libro posto sopra un leggìo. Volgesi animata e piena di stupore all'Angelo posto a lei dinanzi con un ginocchio a terra, la mano sinistra al petto e un giglio nella destra. Il pavimento di pietre di colore rossiccio simula una fenditura nel mezzo dove è collocata una grande ampolla piena d'acqua.

Dall'altro lato, oltre il secondo arco, stanno sopra uno scalino due Angeli, dei quali uno in atto reverente e colle mani sollevate verso la Vergine, mentre l'altro rappresentato quasi di schiena volge animato il capo verso lo spettatore. Questi, come quello che annunzia, sono vestiti di tunica e manto e tutti hanno l'aureola e le ali. Superiormente avvi la colomba e attraverso al portico si vede la campagna. I tipi, i caratteri della pittura sono i consueti delle opere di fra Filippo: il mo-

[1] Vedi *History of painting in Italy*, pag. 321-22-33.
[2] Ivi, vol. III, cap. VI.

vimento della Vergine, di forme svelte ed asciutte, fu imitato dal Botticelli e da Filippino Lippi.[1]

Le tre storie della predella tolte dalla vita di San Nicolò di Bari, sono fra le più belle cose che noi conosciamo di questo maestro.[2]

Queste composizioni vigorose per colorito, sono anche piene di vita, di movimento e di atteggiamenti e di gruppi naturali ed energici, onde mostrano tutta la verità delle parole con le quali ne parla il Vasari quando scrive che: « E se fra Filippo fu raro in tutte le sue pitture, nelle piccole superò sè stesso, perchè le fece tanto graziose e belle, che non si può far meglio; come si può vedere nelle predelle di tutte le tavole che fece ».[3] E qui invero apparisce come fra Filippo non fu indifferente nè allo studio delle forme e del nudo, nè ai progressi che allora si andavano facendo in Firenze, per opera di Donatello e Paolo Uccelli, Andrea del Castagno e i loro seguaci.[4]

[1] Le figure sono circa della grandezza naturale.

[2] In una è rappresentato il Santo in paramenti pontificali, che dà la benedizione e fa uscire i tre giovani, nudi, che erano chiusi nella botte e che a lui si mostrano reverenti. Da questo lato avvi anche una figura appoggiata, con espressione di mestizia, alla parete, colla testa abbassata e una mano sull'altra. Dal lato opposto e dietro il Santo, sono rappresentate tre altre figure del seguito, la prima a mani giunte e colla testa rivolta alla sua destra, in atto di stupore; la seconda con le mani al mento, in atto di meditazione mentre osserva quanto accade, e la terza è in parte nascosta dalle altre. La seconda storia rappresenta il giovane Santo quando si avvicina alla finestra e sta per gettare una palla d'oro dentro una camera, nella quale vedonsi dormire due fanciulle appoggiate ad un tavolo ed una terza a terra, mentre un vecchio, il padre, è seduto in atto pensieroso. La terza storia mostra quando San Niccolò in veste pontificale salva un giovane che stava per essere decapitato dal carnefice, il quale colla spada sollevata è in atto di vibrare il colpo. Presso a questo si sta legando colle funi un altro giovane per trascinarlo alla morte.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 126.

[4] Generalmente si usava mettere nelle predelle le storie dei Santi dipinti nella tavola principale: in queste ora descritte invece sono rappresentati fatti della vita di San Niccolò di Bari; la qual cosa fa sorgere

Un' altra tavola collo stesso soggetto, ma non finita, è ricordata pure dall' Albertini e dal Vasari in quella stessa chiesa, nella cappella della famiglia Della Stufa, ma di essa non si conoscono le vicende e la fine. [1]

Tavola nell'Accademia di Belle Arti di Firenze, rappresen. la Vergine col Bambino e Santi.

Nella galleria dell' Accademia di Belle Arti in Firenze, oltre la ricordata Incoronazione della Vergine, vedesi un' altra tavola dello stesso autore, che un tempo trovavasi in Santa Croce insieme con la predella dipinta da Pesellino, [2] il quale si mostra in questo lavoro seguace della maniera di fra Filippo. E se, come sembra, i fatti rappresentati nella predella sono quelli della vita dei Santi figurati nel quadro, ci sembra che la pittura debba essere stata fatta prima del 1457, perchè appunto in quell'anno, e il 29 di luglio, morì Francesco Pesello.

È una tavola che non manca certamente di pregi, ma non è tale da noverarsi fra le opere migliori di questo maestro. [3]

La Vergine vi è rappresentata seduta in atto di sorreggere il Bambino in piedi sulle ginocchia e di allattarlo. Ai lati sono dipinti i Santi Francesco d' Assisi, Cosimo e Damiano e Sant' Antonio da Padova.

il dubbio se per avventura la predella non appartenesse a questa tavola, bensì ad un'altra dipinta da fra Filippo nella stessa maniera e con gli stessi caratteri riscontrati nel quadro dell' Annunziazione.

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 120. L'Albertini, nel suo *Memoriale,* dice: « in San Lorenzo nella cappella degli Operai è una tavola di fra Filippo carmelita et una disegnata nella cappella di Sant'Andrea. »

[2] L'Albertini, *op. cit.*, registra in Santa Croce « nel noviziato construito dalla casa de'Medici una tavola di fra Filippo, et la predella di Francesco Pesello. » Il Vasari pure, vol. IV, pag. 117, ricorda questa tavola nel capitolo in Santa Croce, ma nella vita di fra Filippo tace della predella, che però rammenta nella vita di Pesellino, vol. IV, pag. 182-3, come a suo tempo vedremo. Il Richa (*Chiese fior.*, vol. I, pag. 104) ricorda questa tavola nella cappella Medici in Santa Croce.

[3] Si sarà certamente servito di qualche aiuto nel dipingerla, e questo potrebbe anco essere stato lo stesso Pesellino.

Parti laterali di un' ancona d' altare nell' Accad. di Belle Arti di Firenze.

Il fondo è formato da una costruzione architettonica imitante lo stile classico. [1] Nella sala dei piccoli quadri, ai n. 47 e 48, troviamo due tavolette contenenti ciascuna due dipinti, le quali sembrano le parti laterali d' un quadro. In una è raffigurata ritta in piedi la Vergine Annunziata in atto di guardare lo Spirito Santo che, in forma di colomba, vola verso di Lei. Nella parte di sotto vi è dipinto Sant'Antonio eremita appoggiato al bastone. Nell' altra vedesi l' Arcangelo Gabriello con un giglio, rivolto alla Vergine; nella parte di sotto, San Giovanni Battista colla croce nella sinistra e la destra sollevata in atto di benedire. Le figure, sebbene restaurate, mostrano certamente la maniera di fra Filippo. In questa stessa galleria si attribuisce a fra Filippo una tavola ove è dipinto un San Girolamo. Il Santo, quasi di profilo, è rappresentato sul davanti in ginocchio, coperto in parte dalla veste stretta ai fianchi. Nella destra piegata sul petto tiene la pietra, ed ha l' altro braccio mezzo sollevato con la mano aperta e le dita alquanto contorte. Ha la testa rivolta al Crocifisso piantato presso un albero reciso, al quale è pure appoggiato il cappello cardinalizio. Davanti al Santo vedesi un teschio umano, e accanto vi sta pure il leone accovacciato sulle sue zampe. Dietro è la caverna formata da grossi massi, sulla cima della quale avvi un tronco d' albero secco su cui è appollajato un gufo, mentre nell' aria ad ali tese sta per calare a terra un uccello. Dentro la caverna è collocato sur un altare, presso un piccolo vaso, un libro chiuso, mentre altri due libri con sopravi il cala-

Tavola rappresent. San Girolamo nell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

[1] Il quadro con figure quasi della grandezza naturale, è indicato nel catalogo al n. 40 e si dice pervenga dal convento di Santa Croce in Firenze. Della predella del Pesellino avremo occasione di parlare nella vita di questo pittore; solamente ricorderemo che tre dei soggetti trovansi nella detta Galleria, e due altri passarono al Museo del Louvre.

maio vedonsi per terra davanti alla caverna medesima. In fondo è rappresentato, da un lato, un frate che preceduto dal leone spinge innanzi una giumenta: dall' altro lato un secondo frate col bastone, e più indietro un terzo inginocchiato e con le braccia conserte al seno innanzi ad un altro frate. La scena è chiusa da ambedue le parti da montagne.[1]

In ogni sua parte rivela questo quadro molto realismo ed uno studio assai variato della natura. Il tipo, le forme, l' espressione del Santo sono grossolane e volgari; il colorito è alquanto crudo e tetro, nelle tinte appariscono pure le ombre verdastro scure: così la maniera è sensibilmente diversa da quella consueta nei dipinti del maestro. La parte che ricorda la maniera di fra Filippo sono le pieghe del panno che copre in parte la figura del Santo.

Noi crediamo che se fra Filippo ne ricevette la commissione, si sarà servito di qualche aiuto, il quale sarà anco stato a lavorare nella bottega di altro maestro. Potrebbe essere quel Giovanni da Rovezzano, scolare di Andrea del Castagno,[2] che partì dalla bottega di Andrea per mettersi con fra Filippo, al quale poi mosse lite vittoriosa per non aver ricevuta la somma di 40 fiorini d' oro che doveva avere.[3]

[1] Il dipinto nella Galleria era indicato col n. 38; ma nel nuovo catalogo porta il n, 44, e si dice che era nel convento di Annalena di Firenze. La pittura è su tavola e la figura poco meno della grandezza naturale.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 151.

[3] Nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo II, pag. 682, si legge che questo Giovanni da Rovezzano è Giovanni di Francesco del Cervelliera, pittore e miniatore, che morì nel 1459, due anni dopo cioè d' Andrea del Castagno; e nel *Commentario della Vita di Filippino Lippi* del Vasari, edito dal Sansoni, vol. III, pag. 490, si trova di nuovo così ricordato: « Fra i giovani andati a imparare l' arte dal Frate, era un Giovanni di Francesco del Cervelliera da Rovezzano che il Vasari dice discepolo di Andrea del Castagno. »

Ed è per siffatto costume, allora molto comune, di servirsi per aiuti anco di pittori che erano stati a lavorare in varie botteghe, che si rende spesso malagevole assai il dare un giudizio esatto d'un dipinto. E appunto nella categoria dei dipinti mancanti delle qualità proprie del maestro, pensiamo sia da collocare anco il San Girolamo attribuito a fra Filippo Lippi.

Tavola rappresentante S. Agostino, nella Galleria degli Uffizi.

Nella Galleria degli Uffizi, oltre la bella tavola già ricordata, che era nella Cappella Medici, se ne trova un'altra più piccola rappresentante Sant'Agostino seduto di fronte in una nicchia in atto di scrivere, e credesi sia il quadro di cui parla il Vasari come esistente a' suoi tempi presso Bernardo Vecchietti. Egli lo dice un bellissimo quadretto, ma a noi sembra invece che i caratteri della pittura siano quelli del Botticelli. [1]

Tavola rappresentante San Lorenzo ed altri Santi, in casa Alessandri, Borgo degli Albizi in Firenze.

Nella casa Alessandri in Borgo degli Albizi, avvi una tavola rotonda che in origine doveva essere rettangolare. Rappresenta nel mezzo San Lorenzo in trono fra i Santi Cosimo e Damiano: sul davanti, a sinistra, sono dipinti due giovani in ginocchio, e dall'altra parte un uomo attempato, pure in ginocchio, i quali dovrebbero essere, secondo il Vasari, i ritratti di messer Alessandro degli Alessandri e dei due suoi figliuoli, giacchè fu lui che ordinò a fra Filippo la tavola per la sua chiesa

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 126. Nella Galleria è indicato col n. 1179. Il catalogo ricorda che questa tavoletta trovavasi un tempo in casa Vecchietti e che passata in possesso del signor Ignazio Hungford, nel 1779 fu comperata per la Galleria.

Nella stessa Galleria degli Uffizi, è pure indicato come lavoro della scuola di fra Filippo il quadro col n. 23. È su tavola, e rappresenta la Vergine seduta col Putto in braccio. Questo dipinto che non manca di un certo pregio, mostra caratteri che ricordano quelli di fra Filippo, come del suo scolare Botticelli, e deve essere lavoro di qualche seguace della maniera di quei maestri.

della villa di Vincigliata.[1] Di questo quadro, qua e là mal ridotto dal tempo e dal restauro, formavano parte i due Santi che, separati prima e riuniti più tardi, si trovano in questa stessa Galleria. Non siamo ben certi se rappresentino veramente i Santi Antonio e Benedetto.

L' Annunziazione nel palazzo Strozzi a Firenze.

Nel palazzo Strozzi abbiamo veduto di fra Filippo una tavoletta con un' Annunziazione, ideata nella maniera stessa di quelle dell' Angelico col solito porticato, cioè, ad atrio, ed un grazioso paesaggio. Ma questo piccolo dipinto è però danneggiato in più modi.

La Madonna con Santi nell' Arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze.

Nella quadreria dell' Arcispedale di Santa Maria Nuova avvi una tavola indicata come opera di fra Filippo, e segnata col n. 23. V' è rappresentata, seduta nel mezzo, la Madonna col Putto in braccio mentre un Angelo l' aiuta a sollevarlo. Il Putto colle braccia levate e le mani aperte è rivolto alla Madre. Più indietro, da un lato, sta la figura di San Francesco e dall' altro quella di San Giovanni Battista. Le figure sono di proporzioni quasi naturali, e il fondo è dorato. Questo dipinto è di merito inferiore a quello delle opere eseguite dal maestro, laonde tutto ci induce a credere che sia il lavoro di qualche pittore, che come garzone passava a lavorare da una bottega all' altra, e che molto probabilmente si è servito di qualche pensiero o schizzo di fra Filippo. Egli lo modificò nell' eseguire la pittura, introducendovi alcunchè di suo e specialmente una certa pesantezza di forme che rammenta quelle del Verocchio. Non è questo il primo caso, nè sarà l' ultimo, di trovarci dinanzi ad opere delle quali non possiamo dare con sicurezza un giudizio, appunto perchè non mostrano i caratteri precisi di un particolare artista.

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 126-127. Le figure sono una metà circa della grandezza naturale.

L' Annunziazione a Bagno a Ripoli, presso Firenze, ora nella raccolta Mond a Roma.

A Bagno a Ripoli, paese poco discosto da Firenze, trovai presso i signori Piccardi, un dipinto su tavola rappresentante la Salutazione dell' Angelo a Maria Vergine. Nel mezzo del quadro è dipinto in scorcio e di fianco l' inginocchiatoio con sopra un libro di preghiere aperto. Da un lato sul davanti, a sinistra di chi osserva e prossimo all' inginocchiatoio, sta l' Angelo di profilo col ginocchio destro a terra, dinanzi alla Vergine, in atto reverente e collo sguardo fisso in lei, in atto di porgerle colla destra un ramo di gigli fioriti.[1] La Vergine rappresentata di prospetto, ritta in piedi, facendo un passo in avanti verso l' Angelo, raccoglie sotto al petto, colla mano sinistra, un lembo del manto, mentre inclinata alcun poco verso Gabriele stende l' altro braccio per prendere i fiori che le son porti.[2] Dall' altro lato di contro all' Angelo, ma posti in un piano più basso ed appoggiati ad un parapetto, il quale messo in prospettiva e di scorcio va ad unirsi all' inginocchiatoio della Vergine e a formare con esso un unico mobile, si trovano due uomini vestiti del costume del secolo XV, colle braccia appoggiate al parapetto. Il primo, di profilo, è un giovane senza barba: tiene la mano sinistra aperta e l' altra colle dita sollevate, mentre guarda verso l' Angelo. Il vicino a destra, veduto quasi di tre quarti, mostra più anni, ed ha il mento coperto in parte dalla barba. Posa le dita della mano sinistra sul parapetto e tiene l' altra al seno, fissando esso pure lo sguardo nell' Angelo. Nel fondo è dipinta una loggia aperta, formata da tre arcate sostenute da colonnette

[1] Porta in capo una corona di rose ed è vestito del bianco camice con sopra la veste (di color lacca roseo chiaro) allacciata ai fianchi, e colle ali spiegate.

[2] La Vergine ha un fine panno accomodato sui capelli, che le scende ai lati della faccia e del collo sulle spalle. Indossa una veste rosea con sopra il mantello azzurro.

con capitelli e basi, che posano su due bassi muriccioli dipinti paralleli, ed in senso traversale formando un andito, o corridoio, che a destra di chi osserva conduce ad una porta, nella soglia della quale sui primi gradini, si trovano due piccole figure di donne, una che sale veduta di schiena, col braccio sinistro piegato e la testa rivolta a quella che scende, la quale tenendo il braccio destro alquanto allungato e colla mano aperta, ha pure il viso rivolto alla compagna. Dall' altro lato del quadro avvi la stanza col letto, veduto di fronte, e da una parte il padiglione colle tende. Sul pavimento, davanti al letto è dipinto un cassone. Nell' alto vedesi la colomba diretta verso la Vergine: nel mezzo del quadro, dietro alla figura della Madonna s' apre una porta ad arco dalla quale scorgesi la campagna ricca di vegetazione, e con pini fioriti che staccano sull' azzurro del cielo, in parte velato da nubi. La Vergine non manca di sentimento, di forme gentili, come di movimento aggraziato; accurata e diligente ne è la tecnica esecuzione. Piacente e di tipo giovanile è l' Angelo, come gentile è il suo modo di porgere i gigli alla Vergine. Bella ne è pur la pittura del fondo, segnatamente le due piccole figure muliebri, piene di movimento e di vita. Tuttavia in questa graziosa composizione si potrebbe credere che fra Filippo si servisse per l' esecuzione dell' opera del suo amico ed aiuto fra Diamante. [1]

L' Annunziazione della Galleria Doria in Roma.

Roma. Nella galleria Doria trovasi una tavola con lo

[1] Le figure sono minori della grandezza naturale. La tavola è racchiusa entro la sua antica cornice. Il dipinto fu pulito e restaurato, ed a ciò si deve in parte se esso in generale difetta alquanto di rilievo, e vi predomina una intonazione di tinta rosea chiara. I signori Piccardi, che dovettero sostenere una lite per la proprietà del quadro coll' Ospedale di Bonifazio di Firenze, lo vendettero e passò poi nella raccolta del signor Federigo Mond, appassionato raccoglitore di oggetti di belle arti.

stesso soggetto della Vergine annunziata dall' Angelo. Nell' interno d' una camera, a sinistra di chi osserva, sta seduta sopra un seggiolone la Vergine rappresentata di tre quarti. Nella mano sinistra abbassata tiene il libro chiuso sulle ginocchia, e posa l' altra al seno, mentre colla testa inclinata alcun poco alla sua sinistra, sta osservando l' Angelo che, figurato di profilo, mentre china reverente il capo coronato di rose, si fa innanzi camminando verso di lei. Tiene nella mano sinistra abbassata un lungo ramo di gigli fioriti e preme l' altra sul seno. Nel davanti della tavola, in mezzo, avvi dipinto un vano di forma rettangolare, e sul pavimento vedesi un vaso con gigli. In alto è rappresentata una parte d' un globo che manda raggi di luce, dal mezzo dei quali mostransi le mani dell' Eterno, che proiettano raggi di luce diretti verso la Vergine, in mezzo ai quali vedesi volar la colomba simbolo dello Spirito Santo. Dietro l' Angelo trovasi la porta per la quale è entrato; dall' altro lato, dietro al seggio della Vergine, sono rappresentati il letto e la tenda del padiglione, mentre dinanzi al medesimo letto, sul davanti del quadro, sta una cassa. Da una porta arcuata aperta nel mezzo della camera, scorgesi il paese. Anche la composizione di questo quadro è graziosa e ideata nel modo di quelle dell' Angelico; ma la tecnica esecuzione non raggiunse, secondo il nostro modo di vedere, i pregi delle opere del maestro; il che ci fa pensare che fra Filippo si sia servito di qualcuno dei suoi discepoli per dipingerla, e dai caratteri ci sembra di riscontrare una maniera che ricorda quella di fra Diamante. [1]

Due dipinti nell' Accademia di Belle Arti di Torino.

In Torino nella galleria degli antichi pittori dell' Accademia di Belle Arti trovansi due tavole, l' una col

[1] Le figure sono di proporzioni poco minori del naturale.

n. 103 e l'altra col n. 404. La prima contiene due Santi vescovi in grandezza quasi naturale e l'altra Sant'Antonio abate con un Santo vescovo. Sono indicati come lavori di Gerolamo Giovenone. È evidente che queste tavole formavano parte di un quadro d'altare, e quantunque siano molto danneggiate, mostrano pur sempre i caratteri delle opere di fra Filippo Lippi e non del Giovenone.

Dipinto nella Galleria di Lucca.

Lucca. Nella quarta sala della Galleria trovasi indicata col n. 16 una tavola colla Madonna che tiene il Putto seduto sulle ginocchia, con San Giovanni Battista e Santa Caterina da un lato, San Luca e San Giuseppe dall'altro. Superiormente, nel mezzo, avvi il Padre Eterno fra due Angeli; ed ai lati è espressa la Salutazione angelica. Il dipinto ha sofferto ed è molto restaurato, ma si può riconoscere ch'esso non è lavoro di fra Filippo, bensì di qualche imitatore del figlio Filippino; anzi ricorda la maniera delle opere attribuite allo scolare di Filippino, Raffaellino del Garbo. [1]

Dipinto nella Gall. Nazionale di Napoli.

Napoli. Nella Galleria del Museo Nazionale è attribuita a fra Filippo un tavola rappresentante in mezza figura, di grandezza quasi naturale, la Vergine nell'atto di prendere il Putto a lei presentato da due Angeli, mentre egli colle braccia sollevate stende le mani alla Madre. Il fondo è formato da una bassa parete a finti marmi, messa in prospettiva: più lontano vedesi la campagna, dove, dentro un cavo praticato nel monte, è una costruzione a guisa di tempietto, probabilmente un sepolcro. La composizione rammenta quella che abbiamo veduto di fra Filippo nella tavola della Galleria degli Uffizi, come pure quella che abbiamo eziandio ricordata nella sagrestia della chiesa degli Innocenti a

1 Le figure sono poco più della metà della grandezza naturale.

Firenze.[1] Ma se la composizione è tale, i caratteri, i tipi, le forme, il modo di drappeggiare, il colorito e la tecnica esecuzione mostrano invece che il quadro è stato lavorato da qualche pittore il quale imitava tanto la maniera di fra Filippo quanto anche quella del Botticelli. A voler poi giudicare il dipinto come opera d' arte, possiamo dire che esso è inferiore a qualsiasi opera di quei due maestri.[2]

Tavola già nella Galleria Manfrin, ora nel Museo Wolkley in Inghilterra.

A Venezia, nella Galleria Manfrin, era indicata col n. 162 una tavola rappresentante la Vergine genuflessa in atto di adorare il Bambino giacente in terra col capo appoggiato ad un manipolo d'erbe mescolate con spighe. Nel fondo vedesi una cinta in muratura e parte d' un edificio. I caratteri del dipinto lo mostravano opera di qualche seguace di fra Filippo, con accenni d'imitazione anche alla maniera del Verrocchio. Ci vien riferito che ora questa tavola trovasi in Inghilterra nel museo Wolkley Scheffield, fondato dal signor Ruskin.[3]

Tavoletta già della raccolta Reiset a Parigi, ora del duca d' Aumale.

In Parigi, nella raccolta del signor Reiset, abbiamo veduto una graziosa tavoletta, dove in un prato fiorito è figurata fra sei Angeli la Vergine col Putto. Ai lati stanno le figure dei Santi Pietro ed Antonio abate, il quale ultimo è in atto di leggere. Sul davanti, nel mezzo, è collocato un vaso con fiori; in vicinanza a San Pietro avvi un bacino, e presso Sant' Antonio il noto animale. Questo squisito lavoro condotto con la finitezza d' una miniatura, era attribuito a Masaccio,

[1] Il quadro nella Galleria degli Uffizi è indicato col n. 1307, e fu già antecedentemente ricordato insieme a quello che era nella sagrestia degli Innocenti a pag. 180-181-182.

[2] Da quando vedemmo la prima volta questa tavola, e dopo avvenuta la pubblicazione in inglese del nostro lavoro, essa è stato indicata nel catalogo come opera del Botticelli. È segnata col n. 31.

[3] La pittura aveva alquanto sofferto. Le figure sono della grandezza di tre quarti il naturale.

ma a noi sembra che tutto concorra perchè si possa classificarlo come un bel dipinto di fra Filippo.[1]

Tavola attribuita a fra Filippo nel Museo di Marsiglia.

A Marsiglia, nel museo di quella città, avvi una tavola indicata col n. 304 come lavoro di fra Filippo, rappresentante la Madonna che tiene sulle ginocchia il Putto. Da un lato vedesi un Angelo col giglio ed un vaso con fiori. Il fondo è formato da un paese con una fabbrica in lontananza. Non è certo un dipinto di fra Filippo, perche mostra la maniera di Raffaellino del Garbo seguace di Filippino. Le figure sono di proporzioni inferiori al vero e il quadro pervenne dalla raccolta del marchese Campana.

Tavola nella R. Galleria di Monaco.

A Monaco, nella galleria reale, avvi una piccola tavola coll' Annunziazione dell' Angelo a Maria. La Vergine è dipinta ritta in piedi dinanzi all' entrata della porta della camera col libro tra le mani: l' Angelo le sta dinanzi con un ginocchio piegato. Da un lato s' alza un portico e più da lungi scorgonsi alcune case e la campagna con giardini. Questo dipinto era indicato come opera di Masolino da Panicale; ma come si ebbe occasione di ricordare nella vita di questo pittore (vedi il nostro vol. II, pag. 265), noi crediamo che sia lavoro giovanile di fra Filippo, e molto probabilmente eseguito mentre stava nel convento del Carmine in Firenze, essendo l' opera ideata alla maniera di Masolino e dell' Angelico, e riscontrandovisi anco una tecnica esecuzione che si accosta a quella dei due maestri. La pittura però ha sofferto, ed è stata restaurata in modo che ha perduto in parte il suo carattere primitivo.

Dopo scritte queste pagine nell' edizione inglese, il quadro, nel nuovo catalogo, è stato indicato col n. 1007 opera di fra Filippo. È pure detto nello stesso catalogo

[1] Fu comprato insieme con altri quadri dal duca d' Aumale.

che fu comperato dall'abate Rovanni in Firenze, nell'anno 1808, come lavoro di Masolino.

Altre tavole di fra Filippo nella medesima Galleria.

In questa Galleria trovasi pure un'altra Salutazione angelica. Maria è dipinta nell' interno d'un portico attraverso il quale vedesi, nel fondo, un giardino. Ella è in piedi, da un lato, presso un inginocchiatoio, posa una mano al seno e sta in atto di guardare tranquillamente l'Angelo che inginocchiato le è davanti, tenendo nella mano sinistra che appoggia sul ginocchio un ramo con gigli. Ha cinto il capo d'una ghirlanda di rose e posa l'altra mano sul petto. Dietro a questo vedesi entrare dalla porta un altro Angelo portando esso pure nella mano destra un ramo di gigli, mentre tiene l'altro braccio piegato colla mano aperta verso la Vergine. Nell'alto avvi fra due Angeli il Padre Eterno sulle nubi che manda lo Spirito Santo in forma di colomba, in mezzo a raggi di luce che vanno diretti alla Vergine.

Anche questa pittura, con figure poco meno del naturale e che ebbe a soffrir di restauro, mostra d'essere un lavoro giovanile del maestro. Esso corrisponde alla descrizione che fa il Richa di un quadro di fra Filippo rappresentante l'Annunziazione dell' Angelo a Maria, il quale trovavasi nella cappella dell' altar maggiore nel monastero delle Murate, ed è pur ricordato dal Vasari. [1]

In questa Galleria avvi un altro dipinto di fra Fi-

[1] Vedi Richa, *Chiese fiorentine*, vol. II, pag. 109, e Vasari, vol. IV, pag. 119. Questa tavola, nella Galleria di Monaco, era prima indicata col n. 554 del catalogo del Dillis, edizione 1845. Nel nuovo catalogo è segnata col n. 1005, e intorno alla sua storia si dice che prima era di proprietà privata della Casa Reale, e che dal 1850 divenne proprietà dello Stato. Una copia del tempo, di un debole seguace della maniera di fra Filippo, pure in tavola e della stessa grandezza, abbiamo veduto insieme con altri dipinti che non sono esposti nella Galleria degli Uffizi in Firenze.

lippo, rappresentante la Vergine, in grandezza minore del naturale, seduta di fianco e dipinta fino oltre le ginocchia, la quale guarda innanzi a sè e sostiene con le mani il Putto che ha sulle ginocchia. Questi volge la testa verso lo spettatore: con la mano sinistra si tiene alla veste della Madre e con l'altra sollevata le accarezza il mento. Nel fondo vi è dipinto un paesaggio roccioso con un fiume che scorre in mezzo. Sopra un'altura, a destra, avvi una fabbrica.[1]

Tavole di fra Filippo nella Galleria di Berlino.

In Berlino, oltre la bella tavola col Presepio già da noi ricordata, vedesi ancora di fra Filippo, sotto il n. 58, una mezza figura in grandezza naturale della Vergine che tiene il Putto seduto dinanzi a sè sopra d'un parapetto ed è in atto di accarezzarlo. Essa ha patito danni di più maniere. Riguardo alla forma di questa tavola ci siamo domandati se possa essere « quel mezzo tondo » di fra Filippo, ricordato dal Vasari nel magistrato degli Otto di Firenze con « una Nostra Donna col Figliuolo in braccio. »[2] Questa tavola pervenne dalla raccolta Solly fin dall'anno 1821.

In questa stessa Galleria avvi un'altra opera di fra Filippo Lippi. Rappresenta la Vergine ritta in piedi, veduta di fronte, la quale sotto il largo manto sostenuto ai lati da due Angeli, uno per parte, accoglie molte figure, in proporzioni minori del vero, di varia età, sesso e condizione, inginocchiate in atto di pregare. Sta la Vergine a mani giunte e volge dolcemente la testa e gli occhi verso di quelli che sono inginocchiati alla sua destra. Le figure, circa la metà del naturale, non mancano di dolce espressione, e vari e bene appropriati sono

[1] Questa tavola è indicata nel nuovo catalogo col n. 1006; si dice che fu comperata a Firenze nel 1808 dal re Lodovico quando era principe ereditario.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 125-26.

i loro movimenti. Questo bel dipinto è indicato col n. 95 e pervenne pure dalla raccolta Solly fin dall' anno 1821.

In questa Galleria, col n. 94, è pure indicata una piccola tavola rappresentante in un fondo di paese presso una fontana d'acqua che scaturisce da un colle roccioso, l'incontro del giovane Gesù con San Giovanni. Più indietro, da un lato, vedesi la Vergine con San Giuseppe. Questo dipinto non è della mano di fra Filippo, ma bensì di qualche imitatore di quella maniera. Il nuovo catalogo vi riconosce l' influenza della scuola del Verrocchio. L'anno 1842 esso fu donato alla Galleria da Sua Maestà il re Federico Guglielmo IV.

Nella stessa Galleria trovasi anche, indicata col n. 72 e come lavoro di fra Filippo, una tavola d' altare con la « Incoronazione della Vergine, » dipinta entro una mandorla, circondata da Serafini, Cherubini ed Angeli; mentre nella parte di sotto vedonsi San Giovanni Battista, San Francesco, Santa Chiara e Santa Maria Maddalena. Lo stile e la maniera di questo dipinto mostrano ch'esso è opera di un imitatore del Botticelli e di Filippino Lippi. Questa tavola fu comperata per la Galleria dal Rumohr.

Nella stessa Galleria col n. 1131 (catalogo dell' anno 1851), è indicato come opera di fra Filippo un quadro, in parte mutilato, rappresentante: « San Francesco » che dà il libro ad una monaca inginocchiata fra nove compagne, quattro da un lato e cinque dall' altro. Questo mediocre lavoro è stato eseguito da qualche imitatore della maniera del maestro.

Nella stessa Galleria col n. 70 trovasi registrata come opera di fra Filippo una tavola con la Vergine e il Bambino Gesù seduto sulle ginocchia, il quale è coperto da una camicetta trasparente, e tiene in mano un uccellino. Ai lati avvi una tenda sollevata, e sul pavimento un tappeto ricamato in oro. Anco

questo dipinto non è di fra Filippo, ma di un pittore della scuola fiorentina, imitatore della sua maniera. Pervenne dalla raccolta Solly nel 1821.

Nella stessa Galleria incontrasi un altro dipinto, anch'esso indicato come opera di fra Filippo. Porta il n. 110 e rappresenta Maria e San Giovannino in ginocchio in atto di adorare il Bambino Gesù che giace in terra sopra il manto che scende dalle spalle della Vergine. In lontananza si scorge la campagna montuosa, e da un lato San Girolamo penitente. È questa una composizione che deve aver avuto la sua origine da qualche disegno del maestro, e ricorda anzi le graziose composizioni che abbiamo veduto nei due dipinti di fra Filippo esistenti nella Galleria delle Belle Arti a Firenze [1], ma la tecnica esecuzione è ben inferiore a quella di fra Filippo. Anche questa tavola pervenne dalla raccolta Solly fino dal 1825.

Nella stessa Galleria, col n. 1065, è indicato un dipinto pure su tavola, rappresentante un' « Annunziazione, » anch'essa attribuita a fra Filippo. In una camera siede da un lato la Vergine sopra un banco con un libro di preghiere appoggiato sulle ginocchia. Dinanzi ad Essa è l'Angelo in atto d'inginocchiarsi. Tiene la destra al petto e nell' altra mano ha il ramo fiorito di un giglio. Nell' alto si vedono le due mani del Padre Eterno che mandano dalle nubi la colomba, simbolo dello Spirito Santo. Dinanzi alla Vergine è un vaso con gigli e rose: da un lato s'apre una porta, dalla quale scorgesi un giardino. È questa certamente una composizione che dev' essere stata tratta da un concetto svolto dal maestro, e la tecnica esecuzione dimostra che è di qualche imitatore della sua maniera. Forse è lavoro di fra Diamante. Quando

[1] Vedi a pag. 140 e seguenti.

vedemmo la prima volta questa tavola, essa era indicata erroneamente come opera di Benozzo Gozzoli. Nel nuovo catalogo però è registrata per opera della scuola di fra Filippo. Pervenne questa pure dalla raccolta Solly l'anno 1821.

Quadro nella Galleria Esterhazy a Buda-pest.

Vienna. Galleria Esterhazy, ora trasportata a Buda-Pest. Una tavola con la Vergine ed il Bambino fra i Santi Antonio e Lorenzo, grandi al naturale, è lavoro eseguito parimenti nella bottega di fra Filippo, e di esso si parlerà di nuovo là dove discorreremo di Giusto d'Andrea, il quale lavorò con Neri di Bicci, Benozzo Gozzoli, ed anche con fra Filippo Lippi.

Quadri nella Galleria Nazionale di Londra.

Londra. Galleria Nazionale. Oltre ai quadri già ricordati in questa Galleria, trovasi indicata col n. 589, e come opera di fra Filippo, una tavola con la Vergine seduta, alla quale un Angelo presenta il Fanciullo Gesù. Nel fondo vedesi un arco, ed in distanza un lago. Questa composizione rammenta nel concetto tanto la tavola di fra Filippo che abbiamo ricordata nella Galleria degli Uffizi, quanto l'altra che era nella sagrestia della chiesa degli Innocenti a Firenze. Rassomiglia pure la tavola già ricordata nel Museo di Napoli, la quale, come si notò, mostra una tecnica esecuzione diversa ed inferiore a quella di fra Filippo. Così questo dipinto apparisce di qualche pittore uscito forse dalla bottega del Frate, e che poi si è messo a seguire la maniera del Botticelli e quella di Filippino Lippi. [1]

Nella stessa Galleria, col n. 586, è indicata una tavola, proveniente da Firenze dalla raccolta d'Ugo Baldi. Erroneamente si afferma che è quella stessa eseguita

[1] Nella Galleria di Londra il quadro è indicato col n. 589. Le figure sono poco minori del naturale. Un tempo vedevasi nella raccolta del signor Zambrini di Imola, e fu comperato per la Galleria Nazionale di Londra nel 1857.

da fra Filippo per la Chiesa di Santo Spirito di Firenze, mentre abbiamo già veduto che si trova ora nel Louvre, mentre la predella è nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Firenze. Può darsi che anche questa tavola della Galleria di Londra sia stata un tempo nella chiesa di Santo Spirito in Firenze; ma la maniera sua esclude che sia un lavoro di fra Filippo, e manifestasi quale opera di qualche imitatore di fra Filippo, come Benozzo Gozzoli; e noi avremo infatti occasione di nuovamente ricordarla dove parleremo di alcuni pittori che, al pari di Giusto d'Andrea e Zanobi Machiavelli, andavano come garzoni da una bottega ad un' altra a lavorare.

Quadro già esistente nella collezione Eastlake.

Londra. Nella raccolta dell' ora defunto sir Charles Eastlake abbiamo veduto una mezza figura di « Santa Caterina » di proporzioni quasi al naturale. Questo dipinto sembra opera autentica di fra Filippo.

Quadro nella raccolta del Ward a Londra.

Londra. Nella raccolta dei dipinti di Lord Ward (Dudley House) avvi una Vergine che adora il Bambino Gesù, figure minori del naturale, attribuita a fra Filippo; ma i caratteri della pittura sembrano di qualche debole imitatore della maniera di Masolino da Panicale.

Quadri nella Galleria della Università di Oxford.

Oxford. Nella Galleria dell'Università esiste un dipinto, con piccole figure, rappresentante: « Il pellegrinaggio delle Vestali al tempio di Vejo, » che è indicato come opera di fra Filippo, e sembra invece lavoro di qualche scolare o imitatore della maniera del maestro.

Nella stessa Galleria il piccolo quadro l'« Incontro di San Giovacchino con Sant'Anna » è danneggiato in più parti. Viene indicato come opera di Pesello Peselli, mentre pare a noi un lavoro inferiore a quelli di questo pittore, ed opera invece di qualche altro imitatore della maniera di fra Filippo.

Quadro nella Galleria di Christ Church ad Oxford.

Oxford. Il quadro che trovasi nella Galleria della Christ Church, rappresentante la Vergine col Bambino Gesù, e nel paese, in lontananza, alcune figurette a cavallo, non ci sembra possedere i caratteri delle opere di fra Filippo cui s'attribuisce, ma piuttosto quelli che vediamo nelle opere della prima maniera di Filippino Lippi.

Nella stessa raccolta avvi la Vergine col Bambino fra due Angeli, che invece d'essere di fra Filippo, noi lo crediamo lavoro di qualche debole imitatore del Ghirlandajo.

Tavola nella raccolta Stirling a Glentyan.

Nella raccolta del signor Stirling a Glentyan, abbiamo veduto una tavoletta attribuita a fra Filippo, nella quale su fondo dorato è dipinta la Vergine col Bambino fra due Angeli che alzano la tenda, mentre più in basso sono figurati San Giovanni e San Michele in ginocchio. La pittura è talmente alterata dai ritocchi, che presentemente non si può più darne un giudizio sicuro. [1]

Quadro esposto nel 1865 a Dublino.

Dublino. All'Esposizione che ebbe luogo nel 1865, il visconte Powerscourt mise in mostra una bella tavoletta, composizione di tredici figure, indicata come opera di Masaccio, mentre i caratteri la dicono di fra Filippo. Vedesi rappresentata in essa la nascita di un Santo. Nel mezzo vi è il fanciullo nel letto sotto le coltri, col capo splendente di raggi lucenti. Più in alto, e sempre in mezzo a raggi di luce, scorgonsi le mani del Padre Eterno. Alcune donne, in vari atteggiamenti di stupore, stanno guardando il bambino. Sul davanti, da un lato, sono due figure, la prima delle quali, veduta di schiena, è rivolta all'altra che tiene la mano destra sul fianco

[1] Le figure sono di piccole proporzioni. Cogliamo volentieri questa occasione per correggere due inesattezze corse nel vol II, dove a pag. 332 della *Vita di Masaccio* si trova stampato Sterling invece di Stirling, e Glutajan in luogo di Glentyan.

in atto di guardare le donne che sono attorno al letto dove trovasi il neonato. Dall'altra parte si vede di profilo una donna in ginocchio con le braccia e le mani distese. Più indietro un'altra donna entra dalla porta. La composizione è bella ed animata, vari e naturali sono gli atteggiamenti, vivo e vigoroso il colorito, il quale ha però sofferto di restauro. La prospettiva del fondo però è alquanto difettosa.

Altro dipinto esposto nel 1865 a Dublino.

A questa stessa Esposizione abbiamo anco notata una lunetta (in tavola) di proprietà del marchese Lothain, con figure metà circa il naturale, rappresentante fra una doppia gloria d'Angeli l'« Incoronazione della Vergine, » ai cui lati stanno due Angeli che alzano la tenda. Sembra che questa lunetta fosse la parte superiore d'una qualche tavola d'altare. Si scorge bensì la maniera di fra Filippo, ma l'esecuzione è inferiore ed il colorito mancante di vigoria, laonde crediamo che sia stata lavorata pel maestro da qualche suo aiuto, forse da fra Diamante, oppure che sia un dipinto commesso a lui, il quale prese il concetto da qualche disegno del maestro per eseguire la pittura.

Quadro di fra Filippo a Corsham presso Londra.

A Corsham, poco lungi da Londra, lord Methuen possiede un'« Annunziazione » in tavola, con figure di poco minori del vero. La Vergine è seduta da un lato del quadro con un libro sulle ginocchia, sul quale tiene la mano sinistra, mentre con la destra prende il ramo dei gigli dall'Angelo, che in atto reverente glielo porge in ginocchio. Nell'alto vedesi la colomba, in mezzo a raggi di luce, volare diritta alla Vergine. Dietro l'Angelo sta un prelato a capo scoperto, leggendo le preghiere in un libro. Il fondo è formato da una loggia, attraverso i cui archi si vedono il paese ed una montagna con una città, che staccano sull'azzurro del cielo. Alla

bella composizione non corrisponde però egualmente la tecnica esecuzione, ma è anco da considerare che la pittura ha sofferto di restauro. Si dice che pervenne da Pistoia, e però ci siamo domandati se mai potesse essere quella tavola ricordata dal Vasari nella chiesa di Santo Jacopo di quella città, fatta eseguire da messer Jacopo Bellucci, e nella quale egli fu ritratto « di naturale molto vivamente. »[1] Questo quadro è pur descritto dal Tolomei,[2] il quale dice di averlo veduto in casa del cav. Alessandro Bracciolini; da una nota poi al Vasari (vol. IV, pag. 25) si sa che l'erede lo vendette ad un restauratore fiorentino dalle cui mani passò ad altre ignote.

Quadri già esposti a Manchester.

Manchester. Alla grande Esposizione vedevasi col n. 43 e come opera di fra Filippo, un quadro di proprietà del signor Fuller Maitland, rappresentante San Pietro e San Giovanni che guariscono gli storpi. Aveva fatto parte della raccolta Ottley, ed è un debole lavoro di qualche pittore fiorentino di quel tempo.

Alla stessa Esposizione, di proprietà di sir John Boileau, segnato col n. 44, vi era un quadro colla storia di « Giove e Callisto » indicato pure come lavoro di fra Filippo, ma veramente coi caratteri delle pitture di qualche imitatore di Benozzo Gozzoli.

Nella suddetta Esposizione vi era, col n. 47, di proprietà di John W. Brett, una tavola attribuita a fra Filippo, rappresentante la « Vergine in trono col Bambino Gesù » circondata da Angeli e Santi. La tecnica esecuzione, come i caratteri del dipinto, dimostrano ch'esso è lavoro di qualche imitatore del Botticelli.

Quadri nella Galleria di Liverpool.

Liverpool. Nella Galleria di quella città coi numeri 45 e 46, sono indicate alcune storie della vita di San Sebastiano attribuite a fra Filippo, mentre

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 125.

[2] *Guida di Pistoia*, a pag. 17 e 59.

anch' esse hanno caratteri d' un lavoro di chi ha seguito la maniera di Sandro Botticelli.

Quadro esposto nel 1875 a Milano.

Milano. Nella Esposizione degli oggetti d' arte dell' anno 1875, col n. 79 e di proprietà del signor marchese Gian Giacomo Trivulzi, si trovava un quadro attribuito a fra Filippo Lippi; se non che i suoi caratteri lo dimostravano quale opera di qualche scolare o imitatore della maniera del maestro. Rappresentava la Madonna sotto un baldacchino, circondata da sei Angeli e tre Santi inginocchiati.

Dipinti nella sagrestia della collegiata di Castiglione di Olona.

Castiglione d'Olona. Nella sagrestia della collegiata di quel paese (ove abbiamo ricordato i dipinti di Masolino) avvi una graziosa pittura su di una tavoletta di forma bislunga, rappresentante la « Salutazione dell'Angelo a Maria. » Per questo lavoro fu già ricordato il nome di fra Filippo, il quale avrebbelo eseguito nell' età sua giovanile. La descrizione di questo dipinto, può leggersi nel nostro volume II, pag. 264.

Alcune opere di fra Filippo che si vedevano al tempo del Vasari e sono anco ricordate da altri scrittori,[1]

[1] Nel chiostro del convento del Carmine in Firenze, lavorò di verde terra, vicino alla Sagra di Masaccio. Nella chiesa un San Giovanni Battista ed alcune storie della sua vita, ed in un pilastro la figura di San Marziale (Vasari, vol. IV. pag. 116). Alle monache delle Murate storie di San Benedetto e San Bernardo, (ivi a pag. 119). A Fiesole, nella chiesa di Santa Maria Primerana, una Nostra Donna annunziata dall' Angelo, (ivi a pag. 119). Firenze in Sant' Apostolo, Madonna con Santi, (ivi a pag. 120). Alcune storiette che si mandarono a donare da Cosimo a papa Eugenio IV, (ivi a pag. 118). Due storiette di figure piccole mandate a Roma al cardinal Barbo, (ivi a pag. 121). In casa di Lodovico Capponi, una Nostra Donna, (ivi a pag. 126). A Santa Maria Nuova due tavole (vedi Albertini *Memoriale*). In Santa Maria de' Candelli, un' Annunziazione (Richa, *Chiese*, op. cit., vol II, pag. 294). In Santa Croce, cappella de' Pazzi, la tavola dell' altare di mano di Fra Filippo. (Richa, *Chiese*, op. cit., vol. I, pag. 109). Perugia in San Domenico vecchio, la Vergine coi Santi Pietro, Paolo, Lodovico e Sant' Antonio abate, (Vasari, vol. IV, pag. 126). In San Domenico abbiamo veduto in due tavole, quattro figure dei Santi Pietro, Paolo, Pietro martire e Santa Caterina. Più

le quali più non trovansi nei luoghi indicati, potrebbero essere fra quelle da noi accennate, di cui non si conosce la provenienza.

un' altra tavola colla Vergine ed il Putto fra quattro Angeli che suonano. Queste tavole (le quali furono da ultimo trasportate nella Galleria comunale di quella città), ricordano bensì la maniera di Fra Filippo, ma sono invece del pittore perugino Benedetto Bonfigli. L' Orsini, (*Guida di Perugia*, pag. 60) attribuisce a fra Filippo tre pezzi di tavola che primitivamente ne formavano una sola, esistenti nella chiesa di San Domenico; se non che essi hanno i caratteri delle pitture di frate Angelico, e come tali sono stati da noi ricordati fra le opere di quel maestro nel volume II. Anco queste pitture passarono nella Galleria del comune. Nell' inventario dell' anno 1512 delle masserizie di Lorenzo il Magnifico trovasi ricordato anche un quadro « chon chornicie messo d' oro dipintovi un San Girolamo ed uno San Francesco di mano di Pesello e fra Filippo. »

CAPITOLO SETTIMO.

FRA DIAMANTE.

Fra Diamante nacque nel 1430. Il padre suo chiamato Fea era di Terranuova, castello del Valdarno fiorentino, e non di Prato[1] come è comune credenza. Giovanetto, fu messo nel convento del Carmine a Prato, ove ebbe gli ordini maggiori. Il Vasari lo vuole compagno di noviziato di fra Filippo, ma la differenza d'età, essendo nato il Lippi circa il 1406, toglie ogni fede alla cosa; e tanto più che il Lippi fu novizio nel Carmine a Firenze, mentre il secondo lo fu in quello di Prato. Quando il Lippi andò a Prato, fra Diamante aveva dai 22 ai 23 anni, e doveva essere già iniziato all'arte. Di ciò si ha anco la certezza, essendochè, come si è veduto nella vita di fra Filippo, ai 29 maggio del 1452 è ricordato fra Diamante quale aiuto a fra Filippo nelle pitture del coro della Cattedrale di Prato;[2] e se non alla scuola di fra Filippo, egli poteva aver imparato l'arte nel convento pratese, essendo noto che le arti sorelle erano allora coltivate più o meno presso tutti gli Ordini religiosi. E perchè l'insegnamento era per tutto conforme e guidato dalle stesse norme e dalla stessa tecnica esecuzione, ne avviene che fra Diamante

[1] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 127 e la nota 2.
[2] Vedi *Vita di fra Filippo*, pag. 188.

poteva passare nel 1452 sotto la disciplina di fra Filippo quale aiuto nel lavoro della Cattedrale, e seguire ben presto la maniera di quel valente maestro, come se fosse uscito dalla sua bottega. Così rimasto sempre, dal 1452 sino alla morte del maestro, suo compagno nella esecuzione dei lavori, ne viene che ben poco o nulla si conosce di fra Diamante; ond'è che noi di tempo in tempo abbiamo messo innanzi il suo nome in quelle opere attribuite a fra Filippo, le quali non raggiungono l'eccellenza dell'arte di questo maestro. E sappiamo inoltre che mentre fra Diamante stava lavorando con fra Filippo intorno a quei dipinti, nel 1463 fu chiamato improvvisamente a Firenze dal suo superiore, e messo in prigione. Nè si conosce la ragione di questo severo trattamento. Forse non s'andrebbe lontani dal vero supponendolo provocato dall'aver fra Diamante tenuto mano agli amori del Lippi e a tutto ciò che di riprovevole erasi compiuto nel convento di Santa Margherita.

Liberato poco dopo per la raccomandazione del Patriarca di Firenze, a ciò mosso dalle istanze del Comune di Prato, si pose di nuovo con fra Filippo; ma per dissensi avuti coi suoi confratelli, egli buttò via l'abito dell'Ordine per vestire quello di San Giovanni Gualberto di Vallombrosa, e nel 1466 lo ritroviamo in luogo del Lippi, cappellano di Santa Margherita in Prato. Successivamente fu ancora con fra Filippo a Spoleto, occupato a dipingere nel Duomo, dove, come abbiam visto, portava a compimento il lavoro rimasto incompiuto per la morte del maestro, avvenuta nel 1469. Ma fra Diamante non era soltanto uno scolare ma ancora un amico di fra Filippo, il quale, come abbiamo detto, confidò morendo a lui il figliuolo Filippino.[1] Solamente nel 1472

[1] Vedi *Vita di fra Filippo*, pag. 218.

trovasi inscritto il suo nome fra i pittori della Compagnia di San Luca, mentre dimorava nel monastero di San Pancrazio in Firenze. Si conosce ancora che essendo priore di San Pietro di Gello nella diocesi di Volterra, il 19 novembre 1483 fece compromesso in monsignor Francesco Soderini, vescovo di Volterra, e in messer Angelo Niccolini, avvocato fiorentino, di ogni sua lite con don Ricciardo di Michele di Firenze, monaco vallombrosano, a cagione della chiesa di Santa Maria Ughi alle corti, sottoposta alla pieve di Santa Maria dell'Antella.[1]

La parte avuta da fra Diamante nei lavori di Prato, non si potrebbe indicare con certezza, ma si può credere, come già fu detto, che fra Diamante abbia dagli schizzi del maestro trasportato in grande sulle pareti le composizioni, dipinti gli accessori ed i fondi delle storie, e presa anco parte alla coloritura delle figure. In altre parole egli non può avere avuta che una parte secondaria nei lavori eseguiti, i quali devono essere stati al bisogno ripassati qua e là da fra Filippo. Dire il preciso limite dell'opera sua non è agevole; ma certo si potrebbe ricercare in quelle parti nelle quali i consueti pregi del maestro non si riscontrano del tutto, come già si ebbe ad osservare in una parte della storia rappresentante « Il ballo di Salome. »

Quanto alle pitture di Spoleto, è certo che fra Diamante deve avervi avuta, anche giudicando dai caratteri dell'opera, una parte non piccola nella esecuzione; poichè mostrano una tecnica esecuzione inferiore a quella d'altri lavori di fra Filippo, tanto da farci credere che

[1] Per queste notizie vedasi il *Giornale storico degli Archivi Toscani*, vol. II, pag. 248, ed uno scritto intitolato *Fra Filippo Lippi* nelle dispense 137, 158 e 160, del 30 dicembre 1877, e 6 e 20 gennaio 1878 del giornale francese *L'Art.*; e oltre a ciò il *Commentario* alla vita di fra Filippo Lippi, nel Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 633 e seguenti.

anche per ragioni di salute o d'età, fra Filippo debba essersi servito, durante il lavoro, dell'amico tanto più giovane di lui, al quale, come si è veduto, toccò, per la morte del maestro, di condurre a termine quelle pitture.

Lasciato Spoleto, noi troviamo di nuovo fra Diamante a dipingere a Prato nel palazzo di quel Comune, residenza dei Signori, in onore di Cesare Petrucci, già podestà di quella terra in nome della Repubblica Fiorentina, per lo zelo da lui dimostrato nella difesa della terra contro l'aggressione fatta nel dì 6 aprile del 1470 dal fuoruscito Bernardo Nardi, nemico di casa Medici. Tale commissione fu data a Fra Diamante il dì 24 di maggio di quello stesso anno. Egli dipinse in una parete sotto il portico del Palazzo un ampio panneggiato rosso a guisa di arazzo, ornato di gigli d'oro, in cui campeggiava l'arme del Petrucci, sopra la quale pose il ritratto di lui in mezza figura. Alla sommità del monumento onorario leggevasi l'epigrafe seguente:

DIE · VI · APRILIS · MCCCCLXX
POPULUS PRATENSIS
TE PRÆTORE CÆSAR PATRIAM SERVAVIMUS IPSI
IMPROVIDAM, QUAM HOSTIS ATROX INVASERAT ARMIS
REBELLANS, HORRENSQUE TUUM FLORENTIA NOMEN (sic) [1]

Nulla resta di questa pittura. Il Baldanzi ricorda inoltre due mezze figure a fresco, di cui si vedevano ancora anni addietro le traccie nel cortile interno della casa del Ceppo, in mezzo alle quali figure stava il tabernacolo colla tavola dipinta dal maestro fra Filippo; [2] pel qual lavoro lo stesso fra Filippo, come fu a suo

[1] Vedi Baldanzi, *op. cit.*, pagg. 55-56.

[2] Vedi Baldanzi, *op. cit.*, pag. 57. Le figure di questi Santi andarono perdute nel cambiamento subìto dal fabbricato nella nuova ri-

luogo ricordato, ricevette il 28 di maggio 1453 ottantacinque fiorini d'oro. Il Vasari non fa menzione di queste due figure a fresco; che se, come asserisce il Baldanzi, fossero di fra Diamante, le avrebbe dipinte all'età di 23 anni, essendo egli nato, come abbiamo già detto, nel 1430.

Non si vedono più neppure le molte pitture che secondo racconta il Vasari, lavorò fra Diamante nella chiesa del Carmine di Prato, imitando assai bene la maniera di fra Filippo, nelle quali « si fece onore, perchè e' venne a ottima perfezione. »[1]

Tavola con San Girolamo, Santa Tecla e San Giovanni Battista presso il sig. Berti in Prato.

Una tavola fu da noi veduta presso il signor Berti a Prato, la quale come assicura il Baldanzi, apparteneva ad una cappella annessa alla chiesa del Carmine di patronato della famiglia Dragoni, ora estinta.[2]

Nel mezzo della tavola è rappresentato di fronte e ritto in piedi San Girolamo dinanzi alla croce, l'asta della quale è confitta in un masso. Nella destra tiene una pietra con cui si batte il petto, ed ha la sinistra abbassata. È in parte coperto da una corta tunica di color violetto, allacciata ai fianchi. Alla sua sinistra, un poco più indietro e nascosta in parte da uno scoglio, trovasi Santa Tecla con la palma del martirio nella destra, mentre volge alquanto il capo alla sua mano sinistra nella quale tiene il cuore. Veste d'azzurro ed è ricoperta dal manto giallo con fodera rossa. Dal lato opposto, esce da uno degli scogli che in parte lo nasconde, San Giovanni Battista con la croce in mano tenendo l'altra al petto, e sta in atto di guardare. È coperto in parte dalla solita pelle con sopra un panno

duzione di esso; e la tavola di fra Filippo, come si ebbe a notare, trovasi ora nella Galleria Comunale di Prato.

1 Vedi Vasari, vol. IV. pag. 127.

2 Vedi Baldanzi, *op. cit.*, pag. 52. La tavola fu venduta e non sappiamo dove si trovi.

rosso. Le figure campeggiano in un luogo scosceso in mezzo a rupi con pochi alberi nel fondo e frutti dalla parte di San Giovanni, che riempiono talmente il quadro da lasciare scorgere appena un piccolo tratto di cielo azzurro.[1] I tipi e i caratteri delle figure sono piuttosto piacenti, ma le loro forme esili; difettose sono le estremità e le giunture, convenzionali le pieghe ed i panneggiamenti. Il colorito difetta di vigorìa e la pittura di rilievo; il disegno e l'esecuzione tecnica sono però diligenti ed accurati.

Il quadro è invero poca cosa per un valente aiuto di fra Filippo, come si dovrebbe credere che fosse stato fra Diamante. Vi si riscontrano però molti caratteri ed una maniera di colorire proprî dei lavori di fra Filippo; laonde noi crediamo che l'opera debba considerarsi lavoro giovanile di fra Diamante, come lo lascia supporre la tecnica esecuzione, non però sempre eguale in ogni parte.

E se l'osserviamo bene, non è difficile riscontrarvi anche alcuni caratteri ed una tecnica esecuzione comuni con quelli di talune parti degli affreschi nella Cattedrale di Prato, e più ancora con quelli del Duomo di Spoleto, nella esecuzione dei quali, ma con un'arte più progredita, fra Diamante, come fu accennato, deve aver avuto parte assai maggiore di quanto si credeva. Per queste considerazioni noi abbiamo talvolta messa innanzi l'ipotesi della cooperazione di fra Diamante nel condurre alcune opere attribuite al maestro; di un colorito chiaro-roseo nelle carni; di una soverchia vaghezza di tinte nelle vesti, che difettano alquanto di modellatura e quindi di rilievo; di una tecnica esecuzione diligente, ma alquanto debole: sicchè le pitture di fra

[1] La tavola termina a forma di lunetta a sesto acuto. Le figure sono di proporzioni minori della grandezza naturale.

Diamante non raggiungono mai l'eccellenza di quelle interamente dipinte dal maestro, nelle quali l'aiutò costantemente.

Alcuni documenti venuti di recente alla luce ci fanno conoscere che fra Diamante lavorò anche in Roma alla Corte pontificia, e che dell'opera sua fu rimunerato con una pensione di 100 ducati, la quale dal Pontefice gli venne assegnata sulla rendita dell'abazia di San Felice a Poppi nel Casentino. Ciò dètte poi occasione ad una lite tra il monastero e don Diamante; lite che solo dopo parecchi anni fu composta, quando cioè intervenne, nel 1492, un compromesso pel quale la pensione fu ridotta a 36 ducati.[1] Che fra Diamante sia stato a Roma ne abbiamo un'altra prova in una lettera che Manfredo de' Manfredi, oratore estense, scriveva da Firenze il 2 gennaio 1498 al suo duca Ercole, perchè scrivesse alla « Exellentissima signoria » (di Firenze) raccomandando che fosse liberato, « un frate nominato Don Diamante, » posto in carcere dall'abate di San Salvi, « per havere informazione dicto frate essere excellente pictore, per vedersene in Roma evidente prova. »[2] Se come è da credere, questi è lo stesso fra Diamante, sarebbe la seconda volta che egli andava in carcere: la prima, lo abbiamo veduto, fu nel 1463, mentre stava lavorando come aiuto di Fra Filippo nella Cattedrale di Prato, questa seconda nell'anno 1498, vale a dire 6 anni dopo il compromesso della lite per la pensione avuta da papa Sisto, la quale venne ridotta a trentasei ducati.

L'Albertini nel suo *Memoriale*,[3] ricorda nella cap-

1 Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 641.

2 Vedi A. Venturi, nel giornale *Arte e Storia*, Firenze, 30 marzo 1884.

3 Vedi Francesco Albertini, *De Mirabilibus novæ et veteris Romae*, impresso in Roma da Iacobo Mazzochi nel 1510, e poi nel 1515 e 1525, citato nel Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 641.

pella Sistina le opere dei pittori « Petri de Castro Plebis, Alexandri et Dominici, et Cosmi, atque Philippi florentinorum. » E però se l'Albertini concorda col Vasari nei nomi dei quattro primi pittori che lavorarono nella cappella Sistina, senza rammentare il Signorelli e don Bartolommeo della Gatta (ricordati dal Vasari), ed invece asserisce avervi lavorato Filippo (non citato dal Biografo aretino), che altri non dovrebbe essere che Filippino figlio di fra Filippo, sorgerebbe il dubbio che in luogo del Signorelli e di don Bartolommeo, vi avessero lavorato Filippino Lippi e fra Diamante, benchè non rammentato quest' ultimo nè dall' Albertini nè dal Vasari, ma ricordato bensì nelle notizie sopra indicate.

Da quel poco che noi conosciamo di questo frate Diamante si dovrebbe giudicare che occupasse, anco qui come lo fu col maestro suo fra Filippo, il posto di aiuto nei lavori della Sistina; nè crediamo possano a lui e a Filippino attribuirsi i lavori dal Vasari assegnati al Signorelli ed a don Bartolommeo, in quanto che si scorge in essi la maniera d' un seguace di Pier della Francesca, anzichè quella tanto diversa di fra Filippo seguita da fra Diamante e che talvolta riscontrasi anco nelle opere del Botticelli e di Filippino figlio di fra Filippo.

Se ciò fosse, non si spiega come fra Diamante dovesse riscuotere una pensione tanto larga per un lavoro che non avrebbe fatto, ammenochè non si voglia ammettere che, avvertito delle ricerche continue fatte dal Pontefice di pittori per la Sistina, anche egli fosse andato in cerca di lavoro a Roma, forse anco con qualche raccomandazione ottenuta in riguardo all' essere stato scolare, compagno ed amico di fra Filippo, che dopo l'Angelico era stimato il pittore più abile del tempo; e per ciò fosse stata data a lui, come frate e scolare di fra

Filippo, dalla corte Pontificia, la cura di vigilare alla pronta esecuzione dei lavori della Sistina, ed anco l'incarico di provvedere l'oro, l'oltremare e quanto altro era necessario ai pittori che lavoravano. Perciò supponiamo che regolasse i conti con essi, prendesse parte nella decorazione della volta che un tempo doveva essere colorita di azzurro e stellata, oltre che divisa in scompartimenti da finti archi con ornati, lavorasse anco nella finta architettura, ricca di ornati come vediamo, sia ai lati delle finestre, sia nella parte di sotto il ballatoio ove sono racchiuse le storie del vecchio e nuovo Testamento, e assistesse pure i maestri, sia nel trasportare in grande sulle pareti gli schizzi delle loro composizioni, sia nel dipingere i fondi o le altre parti accessorie. E così potrebbe aver lavorato nelle decorazioni dei 28 Pontefici ritti in piedi che, in proporzioni maggiori del vero, vedonsi nella parte superiore entro le finte nicchie tra le finestre,[1] nei quali riscontriamo appunto un colorito alquanto monotono, un contorno marcato ed uniforme; le estremità e giunture non sempre corrette ed un piegare delle vesti alquanto convenzionale: oltre di che queste figure non sempre sono ferme e sicure sulle gambe e mostrano una maniera che ricorda tanto quella del Botticelli come l'altra di fra Filippo, ma con una tecnica esecuzione inferiore a quella dell'uno e dell'altro dei due maestri. La qual cosa ci potrebbe indurre a credere che fra Diamante vi avesse posto mano come aiuto del Botticelli cui il Vasari attribuisce anco questa parte del lavoro della Sistina.[2]

E il Botticelli, occupato come era, potrebbe con

[1] Meno San Marcello che è il secondo a sinistra di chi osserva, e sulla parete sopra la porta di faccia al giudizio di Michelangelo la qual figura è stata tutta rinnovata.

[2] Vedi Vasari, vol. V. pag. 117.

molta probabilità aver affidata ad altri, e propriamente a fra Diamante, l'esecuzione di quel lavoro, riservandosi di vigilarlo e di mettervi la mano ove avesse creduto necessario, trattandosi di figure non solo poste molto in alto ma anche scarsamente illuminate, e quindi vedute da lontano e non bene rischiarate dalla luce per la loro posizione.[1]

Comunque sia, o fra Diamante dipinse in altro luogo del Palazzo Pontificio, o se dipinse nella cappella Sistina più non si vedono le sue pitture per i cambiamenti avvenuti. Se poi devonsi cercare tra quelle che ancora

[1] 1° Sant' Anacleto è una figura che ricorda il fare del Botticelli.
2° Sant' Alessandro, ricorda la maniera di fra Filippo.
3° San Teofilo, idem.
4° San Pio, si accosta più alla maniera del Botticelli.
5° San Sotere, idem.
6° San Vittore, che mostra anch' esso il modo di fra Filippo.
7° San Calisto, che risente delle maniere del Botticelli e di fra Filippo.
8° San Ponziano, idem.
9° San Fabiano, ricorda fra Filippo.
10° San Lucio, idem.
11° San Sisto, rammenta il tipo del Padre Eterno nella Incoronazione della Vergine a Spoleto, di fra Filippo.
12° San Felice, ricorda pure la maniera di fra Filippo.
13° San Damaso, idem.
14° San Marcellino, idem.
15° San Marcello (rinnuovato posteriormente).
16° Sant' Eustichiano, dipinto come poteva fare fra Diamante.
17° San Dionisio, idem. Abbiamo qui di nuovo i caratteri d'un seguace di fra Filippo come poteva essere fra Diamante.
18° Santo Stefano, idem.
19° San Cornelio, idem.
20° Sant' Auterio.
21° Santo Urbano, ricorda la maniera di fra Filippo.
22° San Zeffirino, idem.
23° Santo Eleuterio, idem.
24° Santo Aniceto, idem.
25° Sant' Igino, più nella maniera del Botticelli.
26° San Sisto, di nuovo ricorda la maniera di fra Filippo.
27° Santo Evaristo, idem.
28° San Clemente, idem.

rimangono, non potremmo, al nostro modo di vedere, giustificare in altra maniera la pensione che a fra Diamante fu assegnata dal Pontefice Sisto IV, se non che per aver egli preso parte al lavoro nel modo sovra esposto. Non conosciamo in quali anni fra Diamante si trovasse a Roma: sappiamo bensì che nel 1472 era a Firenze, e nell' anno 1483, il 19 di novembre, lo troviamo priore di San Pietro di Gello nella diocesi di Volterra. E perchè, il giorno 13 agosto dello stesso anno, Sisto IV aveva tenuto il pontificale nella cappella Sistina per la festa della Assunzione della Vergine,[1] così è da credere che subito dopo questa data fra Diamante lasciasse Roma.

Quanto a Filippino Lippi nessun dipinto, come si è detto, della Sistina mostra caratteri tali da farci intravvedere l' opera sua, eccetto che gli affreschi del Botticelli, sotto il qual maestro, secondo il Vasari, erasi posto Filippino dopo di essere stato con fra Diamante. È vero bensì che in un documento delli 31 dicembre del 1482, (che a suo tempo riporteremo) concernente l' incarico ricevuto da Filippino di dipingere nel Palazzo della Signoria a Firenze, in luogo di Pietro Perugino a cui la commissione era stata dapprima affidata, è detto: « concesserunt Filippo fratris Filippi *absenti;* » ma se ciò è non dubbia testimonianza che anche Filippino era allora fuori di Firenze, non si può affermare che fosse a Roma. E se realmente si provasse che era anch' esso come il Perugino, il Botticelli ed altri pittori a Roma, tra i dipinti che vediamo nella Sistina non potrebbe avere avuto mano che in quelli

[1] Vedi Muratori, *Rer. Ital. sacr.* XXIII, col 159 e Raphael Volaterranus *Commemoratio defunctorum fit in Aula, qua pro Sacrario utuntur* a. a. O., col. 188.

i quali sono a giusta ragione dati al Botticelli suo maestro.[1]

IACOPO DEL SELLAIO.

Iacopo del Sellaio, che il Vasari ricorda fra gli scolari di Fra Filippo,[2] deve essersi trovato in quel tempo insieme con fra Diamante e col Botticelli, e quindi anco col giovanetto Filippino Lippi. Di questo Iacopo lo stesso Vasari racconta che fece due tavole in San Frediano a Firenze, ed una dipinta a tempera pel Carmine[3] senza che di esse ci indichi il soggetto. In questi giorni siamo venuti a conoscere che Iacopo nacque in Firenze nel 1442 da Arcangelo di Iacopo Sellaio; che nel 1480 teneva bottega di pittore in compagnia di Filippo di Giuliano sulla piazza di San Miniato fra le Torri e che moriva il 12 di novembre del 1493, lasciando un figliuolo chiamato Arcangelo, avuto nel 1478 da Francesca sua moglie, il quale fu parimente pittore e morì il primo di marzo del 1531.[4]

Tavola con Cristo in croce, e sotto dei Santi nella Sagrestia della chiesa di Cestello in Firenze.

Nella sagrestia della chiesa di Cestello in Firenze, avvi una tavola che dicesi fosse un tempo all' altar maggiore di San Frediano, per cui ci siamo domandati se mai fosse quella stessa che il Vasari vuole dipinta per San Frediano da Iacopo del Sellaio. In tal caso i caratteri del dipinto collocherebbero questo pittore nella categoria di coloro che, come aiuti giornalieri, andavano da una bottega all'altra e quindi si sforzavano d' imitare la maniera del maestro sotto il

[1] Intorno a questa vertenza vedasi di nuovo ciò che si dirà nella vita di Filippino Lippi e degli altri pittori che lavorarono nella cappella Sistina.

[2] Vedi vol. IV pag. 119.

[3] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 128.

[4] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 640.

quale successivamente si ponevano. Ed è naturale che lavorando per più maestri, si riscontrino nei loro lavori caratteri che ricordano ad un tempo i diversi maestri pei quali hanno lavorato; la qual cosa torna d'ostacolo a giudicare l'autore del dipinto, vedendo una grande promiscuità nella tecnica esecuzione e nello stile che hanno seguito, più o meno bene, nei diversi tempi.

La tavola di San Frediano appartiene appunto a siffatta categoria di dipinti. È rappresentato nel mezzo Cristo in croce di forme volgari, come volgare ne è l'espressione; e si direbbe che il pittore abbia preso ad esemplari i Crocifissi dipinti da Andrea del Castagno che abbiamo esaminati nelle Crocifissioni di Santa Maria degli Angeli in Firenze. Così pure ne ricorda alcune di Benozzo Gozzoli e dei seguaci di quei maestri. In basso avvi la Maddalena inginocchiata col vaso dell'unguento, la quale è rivolta a guardare lo spettatore. In vicinanza di lei vedonsi per primi, San Giovanni Battista ritto in piedi, rivolto al vicino San Sebastiano, il quale è in atto di pregare, e viene per ultimo San Michele Arcangelo con Tobia, preceduto dal cane. Dall'altro lato stanno, la Madonna addolorata con le mani giunte, Santa Caterina d'Alessandria ed un Santo vescovo con paramenti pontificali. Nel mezzo della predella giace disteso sulla graticola San Lorenzo con sotto il fuoco acceso. Le figure sono lunghe, magre, ossute nelle forme e disegnate in modo convenzionale, come convenzionalmente è trattato il panneggiare. Il colorito è triste, giallastro nelle luci delle carni e terreo nelle ombre: la pittura difetta pure di rilievo. Infine nell'insieme si riconosce essere il lavoro di uno che operò sotto Sandro Botticelli, presso il quale può essere andato Iacopo del Sellaio dopo la morte di fra Filippo; ma ciò non toglie che egli siasi anco inspirato nelle opere degli altri pittori che abbiamo ricordati.

Un documento del 1483 dice che a Iacopo del Sellaio fu allogata dai fratelli della Compagnia di San Frediano, detta la Brucciata, la tavola per l'altare della cappella che avevano nella chiesa di quel monastero; ma che essendo nata contesa circa il prezzo tra la Compagnia ed Arcangelo figliuolo del pittore, fu fatto compromesso in Ridolfo del Ghirlandaio e nel Bugiardini, pittori, i quali, il 24 marzo del 1517, la stimarono centosettanta lire. Noi avevamo già ricordato nell'edizione inglese, un dipinto della Galleria di Monaco di Baviera, che probabilmente pervenne dalla chiesa della compagnia di San Frediano, attribuito a Domenico Ghirlandaio e rappresentante la Madonna seduta col Cristo sulle ginocchia. Da un lato è figurato San Giovanni Battista in piedi, e presso le spalle del Cristo sta inginocchiato San Giovanni Evangelista. Dall'altro lato avvi per prima in ginocchio Santa Maria Maddalena che abbraccia i piedi del Salvatore, e dietro, ritto in piedi, vedesi Sant' Iacopo maggiore. Nell'alto volano alcuni Angeli coi segni della passione di Nostro Signore. Il fondo è formato da un paese con montagne ai lati. Per i caratteri della pittura sembrava a noi che invece di essere lavoro del Ghirlandaio, fosse di Filippino Lippi.[1]

Tavola colla Madonna, Cristo morto e Santi nella Galleria di Monaco (Baviera).

[1] Nel nuovo catalogo di quella Galleria fatto nel 1884, dopo avere ricordato in nota che la tavola pervenne da casa Capponi di Firenze e fu comperata dal re Lodovico I di Baviera come opera del Ghirlandajo; e dopo aver osservato che il signor Milanesi (nel Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 642) crede esser quella la tavola che Iacopo del Sellaio fece pei fratelli di San Frediano, aggiunge che il barone Liphart è di opinione che debba aversi come lavoro di Arcangelo. Soggiunge che i caratteri di questo dipinto sono tali, che può essere giudicato come lavoro di Filippino Lippi, e con questo nome trovasi ora indicato in quella Galleria col n. 1009, mentre prima era attribuito al Ghirlandajo col n. 538. La pittura è su tavola, e le figure sono di grandezza naturale.

FINE DEL VOLUME QUINTO.

INDICE DEL VOLUME QUINTO.

Padre Eterno (60). — Due tavole di proprietà dell'americano Charles Caryl Coleman, l'una colla pittura della presa di Pisa fatta dai fiorentini, e l'altra colla battaglia d'Anghiari (60-65).

Dello nacque intorno all'anno 1404 da Niccolò Delli farsettaio, e da Madonna Orsa sua moglie. Attese non soltanto alla pittura ma anche alla scultura (66). — Il 21 di novembre del 1424 col padre e col fratello Sansone emigra a Siena (66-67). — Dello in Siena nel 1425 ebbe a fare una figura di ottone detta dai senesi il Magia. Da Siena circa il 1427 passò col padre a Venezia. Nel 26 gennaio 1433 si fece iscrivere a Firenze nella matricola dei medici e degli speziali. Cinque anni dopo passò in Spagna e stette, col fratello Sansone, in Siviglia (67). — Ebbe il titolo di cavaliere. Il Vasari ci dice che Dello prima d'andare in Spagna aveva lavorato a fresco in terra verde nel chiostro di Santa Maria Novella, la storia d'Isacco quando benedice Giacobbe (67). — Freschi nel chiostro di Santa Maria Novella, e loro caratteri (67-72). — Nel 1446 Dello è ritornato a Firenze e riceve dalla Signoria le insegne della libertà e del popolo (73). — Dello ritorna in Spagna intorno il 1448 (ivi). — Sua morte (74). — Pitture di Dello in Spagna (ivi, *in nota*). — Fra il 1464 e il 1465, si afferma che Dello era ancor vivente (75). — Mobili dipinti da Dello per Giovanni de' Medici (ivi). — Sculture attribuite a Dello (76). — Londra. Dipinto in tavola (un tondo) coll'Adorazione dei Tre Magi, ora nel museo di Berlino (77 e 78).

Andrea del Castagno nato nel 1390. Suo studio delle forme, dell'anatomia e della prospettiva. È chiamato del Castagno dal villaggio di tal nome in quel di Mugello (79). — Guarda gli armenti. Viene condotto a Firenze, ove studia la pittura (80-81). — Andrea mostra di seguire la via battuta in arte da Paolo Uccello e dai Peselli. Sua maniera di dipingere (81-83). — Pitture delle due Crocifissioni con Santi nel già Monastero degli Angeli in Firenze (83-85). — Sue pitture della Villa Pandolfini a Legnaia (85-90). — Dipinge sulla facciata del Palazzo del podestà in Firenze. Andrea viene chiamato non più del Castagno, ma degli Impiccati (90). — Andrea nel 1444 disegnò, per un occhio di vetro della cupola del Duomo in Firenze, la Deposizione dalla croce; e nel 1445 dipinse, a finto bronzo, un giglio con due putti sopra l'organo di quella chiesa. Nel 1445, il 30 di maggio, si trova iscritto nella matricola dell'arte dei barbieri, chirur-

ERRATA-CORRIGE

A pag. 93, linea 1, *ove dice* Boccalino, *leggasi* Boccolino.